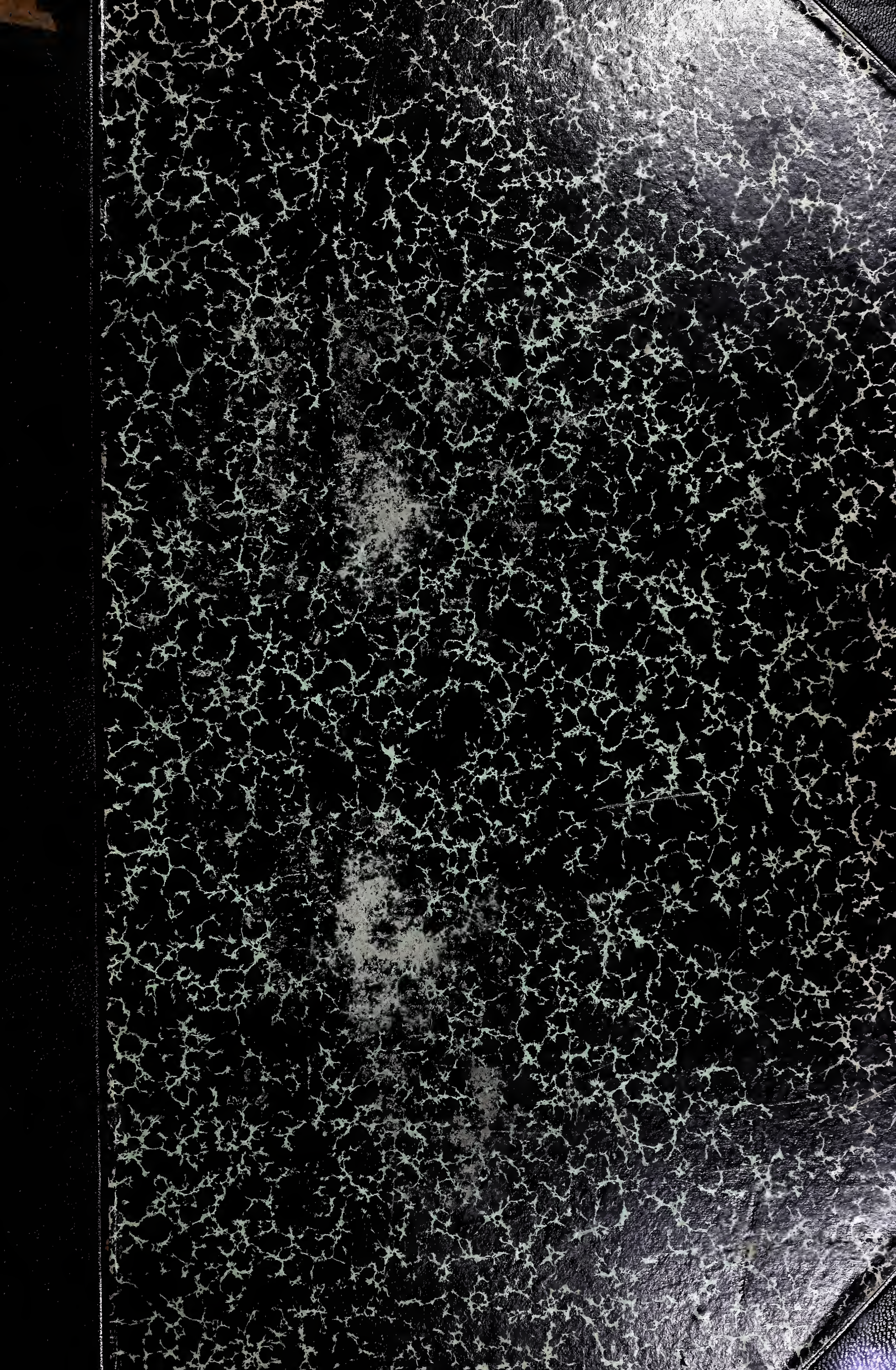


Zeitschr.



JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSZISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ACHTUNDZWANZIGSTER BAND

Mit 1 Beiheft.

BERLIN 1907
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG



Herausgeber: W. BODE, M. J. FRIEDLÄNDER, M. LEHRS, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

BEIHEFT

Achtundzwanzigster Jahrgang Nr. 1 1. Januar 1907

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN
1. JULI — 30. SEPTEMBER 1906

Generalverwaltung

Beim Laboratorium ist am 15. Oktober 1906 Herr Dr. ing. H. Friedrich als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter eingetreten.

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

In dem verflossenen Quartal wurden käuflich erworben:

1. Eine thronende Madonna, in Holz geschnitzt, mit alter Bemalung und reicher Vergoldung, französische Arbeit des XIII. Jahrhunderts.

2. Eine Statuette in Sandstein, die Tochter Pharaos mit dem Moseskinde darstellend, burgundische Arbeit aus der Zeit um 1500.

3. Eine vollständige Ölberggruppe, in Holz mit alter Polychromie, süddeutsche Arbeit um 1500.

4. Ein Relief der Taufe Christi mit der Signatur HL (zusammengezogen) — wahrscheinlich von HANS LEINBERGER, der um 1530 in Landshut tätig war —, in Holz mit alter Vergoldung und Bemalung. Vermutlich Teil des alten Hochaltars der Kirche von Moosburg.

5. Der Apostel Matthias, Statue in Lindenholz, ohne Farbe, von TILMANN RIEMENSCHNEIDER.

Als Geschenk des Herrn Gerson Simon in Berlin kam eine Gruppe musizierender Engel in Ton mit vollkommen erhaltener Polychromie, eine spanische Arbeit vom Ende des XVII. Jahrhunderts, in die Sammlung.

Herr Professor Dr. Stückelberg in Basel schenkte ein Stuckfragment aus der Alhambra.

Herr Kommerzienrat Dr. Eduard Simon überwies der Abteilung mehrere Werke islamischer Kunst, nämlich eine sehr große parthische Vase mit blauer Glasur, mehrere Bruchstücke eines parthischen Fayencebelags und einen syrischen Mihrab aus dem XIV. Jahrhundert mit blauer Glasur.

Eine andere Gruppe altpersischer und syrischer Fayencen sowie einen Ispahanteppich verdankt die Abteilung den Herren Geheimrat Arnhold, Oskar Huldschinsky, Markus Kappel und Generalkonsul Robert von Mendelssohn.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Für die Sammlung der Vasen:

1. Altkorinthische, bauchige Büchse mit Deckel, gut erhalten. In dem umlaufenden Figurenfriese Zug von Männern, Reigen von Frauen und Komos dickbäuchiger Kobolde. Aus einer südrussischen Privatsammlung.

2. Archaische Dreifußpyxis, mit Palmettenlotosornamenten verziert. Um den Mündungsrand in roter Deckfarbe aufgemalt: ΠΟΛVΤΙΜΙΔΑSΚΑΛΟSΠΑΝΨVΤΟΕΚΑΛΟΝΑΕ *Πολυτιμίδας καλὸς Παγχύτοε* (= *Παγχύτωι*), *καλὸ[s] ναέ* (= *ναί*).
   Auf der Innenseite des Deckels ist dieselbe Inschrift, ohne »*ναέ*«, in sehr flüssigen kursiven Zügen gemalt. Aus Böotien.
3. Attische Amphora des jüngeren schwarzfigurigen Stiles. In den ausgesparten Bildfeldern interessante Darstellungen aus dem Fischerleben. Aus Griechenland (Athen?).
4. Lekythos des strengen rotfigurigen Stiles. Göttin in Chiton und Mantel, schreitet, sich umsehend, nach links, in jeder Hand eine brennende Fackel haltend. In den Falten des Mantels die Signatur ΛΟRΙS (vgl. *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1886, Taf. 4). Aus Griechenland.
5 Schwarzgefirnißter Aryballos, mit ornamentaler Reliefverzierung in der Art der sogenannten megarischen Becher. Aus einer südrussischen Privatsammlung.
6. Zwei mit ornamentaler Reliefverzierung geschmückte Becher der Art der Gefäße des Popilius und seiner Genossen. Reste des weißen Überzugs und der Bemalung in Blau, Rosa und Gold sind erhalten. Aus Italien.

———

Für die Sammlung der Bronzen und Miszellaneen:

1. Feine einhenklige, mit Buckeln verzierte Bronzeschale der Villanovaperiode. Aus Italien.
2. Vier Bleigewichte mit griechischen Inschriften aus Kyme, Samos, Sardes und Smyrna.
3. Dreizehn verschiedene Gläser syrisch-römischer Fabrikation. Aus dem Kairener Kunsthandel.

Als Geschenk eines Gönners, der nicht genannt sein will:

4. Sechs weitere Glasgefäße aus Syrien.

Von Herrn Maler C. C. Schirm in Berlin:

5. Moderne große Gemme aus Karneol. Mann einen Tiger haltend.

———

Herr Professor Dr. Winnefeld wurde zum zweiten Direktor der Sammlung der antiken Bildwerke und Gipsabgüsse und des Antiquariums ernannt.

KEKULE VON STRADONITZ

———

C. KUPFERSTICHKABINETT

Werke älterer Kunst

KUPFERSTICHE UND HOLZSCHNITTE

HANS WEIDITZ. Titelblatt zu Guntheri, Poetae clarissimi, Ligurinus. 1531. Röttinger 83. H.[1])

ALBRECHT ALTDORFER. Auferstehung Christi. B. 47. H.

ALBRECHT DÜRER. Die Madonna mit der Birne. B. 41. K. — Das Männerbad. (Wiederholung von B. 128.) H.

Meister D S. Das Wappen von Würzburg und das des Bischofs Lorenz von Bibra. Aus Speciale missarum ad usum diocesis Herbipolenis. Basel 1509. Altkolorierter H.

MELCHIOR LORCH. Die Sophienkirche in Konstantinopel. 1570. P. 16. H.

Deutsche Schule XVI. Jahrhundert. 2 Fragmente eines Kalenders von 1544. Farbiger H.

ZOAN ANDREA. Grablegung Christi. (Nach MANTEGNA.) B. 3. K. — 2 Kopien nach demselben. B. 27 und 28. H.

MARCANTONIO RAIMONDI. Satyrn und Nymphe. B. 305. K.

CARLO LASINIO. Bildnis des Anton van Dyck. Farbenstich.

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT. Wessely 15 II, 55 (unbeschriebener Zustand zwischen I und II), 58 IV, 78 (Kopie), 79 (Kopie), 82 II, 84 II, 101 IV, 130 II, 161, 162 (zwischen II und III), 171, 200 I und II, 201—209, 213, 237—241, 242 I, 243 II, 244 I, 273 I, 276 I, 286—293 I. Ferner: Brustbild eines Kindes mit Hackbrett. — Brustbild eines jungen Mannes (Auktion Spatzier 505 und 506).

EFGRAFF PETROWITSCH TSCHEMESSOFF (mit Unterstützung von G. F. Schmidt). Kaiserin Elisabeth von Rußland. Wessely p. XXIX, Nr. 2a. K.

NICOLAS DE LARMESSIN. (Desgleichen.) Le Gascon puni. (Nach Lancret.) K.

FRANCISCO DE GOYA. Der Zwerg Sebastiano de Morra. (Nach Velazquez.) Lefort 244 II. R.

[1]) K. = Kupferstich, R. = Radierung, H. = Holzschnitt, St. = Steindruck.

ZEICHNUNGEN

Deutsche Schule XV. Jahrhundert. Kreuztragung Christi. — Anbetung der heiligen drei Könige. — Verkündigung, Geburt, Anbetung der Hirten (auf der Rückseite zwei männliche Heilige). Federzeichnungen.

WOLFGANG HUBER. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes in einer Waldlandschaft, bez. 1517 W H. Federzeichnung.

JÖRG BREW. Merkur. — Saturn. Federzeichnungen.

JACOB DE GHEYN. Mann mit Mädchen schäkernd. — Mann am Boden liegend. Federzeichnungen.

BÜCHER

Die güldin bulle und künigclich reformacion. Straßburg, Johannes Prüssz. Hain 4081. Mit H.

Jan Maugin. L'Histoire de Palmerin d'Oliue, filz du Roy Florendos. Paris 1549. — François de Vernassal. L'Histoire de Primaleon de Grèce. Paris 1550. (In einem Bande.) Mit H.

REPRODUKTIONSWERKE

Ad. Fäh. Kolorierte Frühdrucke aus der Stiftsbibliothek in St. Gallen. Straßburg 1906. 4.

Werke neuerer Kunst

Deutsche Künstler

Aus dem Nachlaß ADOLPH VON MENZELS wurden dem Kabinett von der Nationalgalerie überwiesen:

Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte (mit handschriftlichen Bemerkungen des Künstlers).

Album mit den Probedrucken der Holzschnitte zu den Werken Friedrichs des Großen.

Zwei Bände mit den Probedrucken der Holzschnitte und den Photographien der Handzeichnungen zu Kleists zerbrochenem Krug.

Himmelskarte (bei Dorgerloh nicht beschriebener früher Steindruck). — Karte zum Dürerfest. D. 169. St. — Medaillonbild Dürers. D. 1294 (2 Drucke). H. — 64 Probedrucke zu Steindrucken, Holzschnitten und Radierungen. — 7 Reproduktionen von Werken Menzels.

HANS AM ENDE. Landschaft mit Birken. Farbige R.

FELIX HOLLENBERG. 2 R. Geschenk eines Ungenannten.

KARL KOEPPING. 11 R.

ALBERT KRÜGER. 27 K. und R.

Derselbe. 12 K. und R. Geschenk des Künstlers.

HANS MEYER. 4 K., 8 R.

EMIL ORLIK. 24 H.

HEINE RATH. Stockholm. Farbiger St. Geschenk des Künstlers.

HEINRICH REIFFERSCHEID. 4 R.

KLARA SIEWERT. 4 St.

KARL STAUFFER-Bern. 8 R.

Derselbe. 5 R. Geschenk eines Ungenannten.

Franzosen

MARCELLIN DESBOUTIN. 10 R.

HENRI GREVEDON. Mlle. Noblet. St.

EDOUARD MANET. L'Enfant à l'épée. Moreau-Nélaton 52 III. R.

ERNEST MEISSONIER. Monsieur Polichinelle. Beraldi 18. R.

JEAN FRANÇOIS MILLET. Delteil 3, 6, 8, 16, 34. R.

Nordische Künstler

ANDERS ZORN. v. Schubert-Soldern 2, 5, 20 II. Lächelnder Frauenkopf (unbeschrieben). R.

ILLUSTRIERTE BÜCHER

Ansichten von Berlin, Potsdam, Charlottenburg und der Pfaueninsel. Berlin 1831. Bei Ludwig Wilhelm Wittich. 45 zum Teil kolorierte R.

Randzeichnungen von WILHELM STEINHAUSEN zur Chronika eines fahrenden Schülers von Clemens Brentano. 2. Aufl. Frankfurt a. M., Verlag von Heinrich Keller, 1906.

KARL STAUFFER-Bern. Traktat der Radierung. Berlin 1886. Manuskript. Geschenk der Erben des Künstlers.

LEHRS

D. MÜNZKABINETT

Die Sammlungen sind vermehrt um 46 griechische, 2 986 römische, 58 mittelalterliche,

244 neuzeitliche, 4 orientalische Münzen, 2 Silberbarren, 1 Geldschein, 76 Medaillen, 7 Medaillenmodelle in Holz und Wachs, 2 Zierbrakteaten, 2 Siegelstempel, insgesamt 3 428 Stück.

Die römischen Münzen stammen, bis auf eine, aus dem großen Funde, der im Jahre 1895 bei der Kirche Sta. Maria im Kapitol zu Köln gemacht wurde und fast ausschließlich Prägungen Konstantins des Großen und seiner Söhne enthielt.

Unter den mittelalterlichen Münzen sind zu nennen: merowingische Goldtrienten von Huy und Verdun, römische Denare Karls des Großen und des Papstes Leo III., Ludwigs II. und des Papstes Benedikt III., ein Mailänder Denar des Kaisers Arnulf, pavesische Denare Arduins, ein Aachener Denar Kaiser Friedrichs I. Barbarossa von einem bisher unbekannten Typus und ein Gigliato des Johanniterordensmeisters Fulco von Villaret; unter den neuzeitlichen Münzen ein Kärntner Goldgulden des Kaisers Maximilian I. vom Jahre 1518, acht Goldgulden und Dukaten der brandenburgischen Kurfürsten, zumal die Fuldaer Fundstücke der Kurfürsten Joachim II., Johann Georg und Johann Sigismund und ein Goldabschlag des Thorner Brandtalers vom Jahre 1629.

Ein Stück ersten Ranges ist das zweiseitige Holzmodell einer Medaille auf Dantiscus, Bischof von Ermeland, vom Jahre 1529, die zu Unrecht als ein Werk des als Porträtmedailleur überhaupt nicht bezeugten Peter Flötner angesprochen, mit einiger Wahrscheinlichkeit dagegen vordem dem Belgier Johannes Secundus zugeschrieben ist und jedenfalls von einem Künstler stammt, der, unter Augsburger Einfluß stehend, Medaillen auf eine Anzahl spanischer und niederländischer Männer gefertigt hat. Die Wachsmodelle rühren von Schwenzer her und tragen die Bildnisse des Kaisers Friedrich III. als Kronprinz (Fischereiausstellung), des Fürsten Bismarck (70. Geburtstag) und des Grafen Moltke (90. Geburtstag). Die besten der Renaissancemedaillen sind die aus der Sammlung Hainauer stammende Medaille auf Luise von Valois und Margareta von Angoulême und die auf den Würzburger Bischof Julius, Echter von Mespelbrunn; die Mehrzahl der erworbenen Medaillen gehört der Gegenwart an.

Zwei sechseckige Kiewsche Silberbarren aus dem 1839 gehobenen Funde von Sadrutje im Bezirk Rogatschew, Gouvernement Mogileff, hat sich die Kaiserlich Russische Archäologische Kommission zu St. Petersburg bereitfinden lassen zu überlassen. Das Reichskanzleramt hat zwei Exemplare der Haverkampschen Medaille auf das Nationaldenkmal Kaiser Friedrichs und das Museum, das Königliche Kultusministerium ein Exemplar der Morinschen Medaille auf die deutsche Unterrichtsausstellung zu St. Louis, die Königliche Eisenbahndirektion Kassel einen kleinen, gelegentlich des Baues der Treysa-Hersfelder Bahn gehobenen Münzschatz, der Reichskommissar für die Weltausstellung in St. Louis einen Bronzeabschlag der goldenen Medaille von Weinmann überwiesen. Das Königlich Sächsische Ministerium des Innern hat Bronzeabschläge der von Hörnlein modellierten Medaillen für Verdienste um die Landwirtschaft und um die Industrie geschenkt.

Weitere Geschenke verdanken wir dem Stadtrat der Stadt Freiburg im Breisgau (Medaille auf die Immatrikulation des 2000. Studenten), dem Verein für die Herstellung der Marienburg (Medaille auf den Geheimen Sanitätsrat Dr. Jaquet), der Teltowkanal-Bauverwaltung sowie den Herren Generaldirektor Bode (fünf italienische Renaissancemedaillen, darunter eine unbekannte Medaille, den Maler Francesco Francia darstellend, und ein Siegelstempel des Pfalzgrafen Baptiste de Marsalie), Cahn in Frankfurt a. M. (münsterscher Schüsselpfennig), Gebert in Nürnberg, Professor Kirmis in Neumünster (ein englischer Zweipfundschein aus dem Burenkriege aus rotem Kattun), Bildhauer Kraumann (Hochzeitsplakette), R. Kube, Ingenieur Chr. Lange (Porträtmedaille von Kowarzik), Kammermedailleur Professor Marschall in Wien (Medaille auf Freiherrn von Beck und die Konsularakademie), P. Maurogordato in Odessa, Direktor Perrot in Wiesbaden, Dr. Regling (sieben griechische Münzen und ein Königsberger Dukat Georg Friedrichs) und Bildhauer Jos. Tautenhayn jun. in Wien (zehn von ihm gearbeitete Medaillen und Plaketten).

MENADIER. DRESSEL

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Dem lebendigen Interesse des Herrn Professor G. Steindorff an unserer Sammlung verdanken wir es, daß ein schon lange von uns gehegter Wunsch erfüllt worden ist. Er schenkte aus den Resultaten der von ihm bei den großen Pyramiden von Giseh unternommenen Grabung zwei gut erhaltene Holzsärge aus der Zeit der 5. Dynastie (um 2500 v. Chr.). Der eine zeigt einfache Kistenform, der andere einen gewölbten Deckel mit Backenstücken und Handgriffen.

Herr Geheimrat Weißbrodt in Braunsberg war so freundlich, uns einen von ihm erworbenen Denkstein mit griechischer Inschrift zu überlassen, auf dem der alte König Amenemhêt III. dargestellt und unter der Namensform Premarres als Gott genannt ist. Sein Kult bestand also in der Nähe seiner Pyramide bis in die griechische Zeit. (Veröffentlicht von O. Rubensohn, Zeitschr. f. Ägypt. Spr. 42, S. 111—115.

Herr Professor G. Schweinfurth schenkte eine Reihe präparierter altägyptischer Pflanzenreste. Ihm fast allein ist das Verdienst zuzuschreiben, daß unsere Sammlung nun schon eine stattliche Reihe dieser wichtigen Überreste aufweisen kann.

Herr Regierungsbauführer Wrede schenkte eine römische Terrakotte, einen Hund mit einer Schelle am Halsband.

Die Skulpturenabteilung überwies im Tausch eine Serapisbüste aus der Sammlung Saulnier.

Aus der Reihe der Erwerbungen aus dem Kunsthandel verdienen die folgenden Hervorhebung:

Statue eines hohen Beamten unter Psammetich I., des Erbfürsten und Priesters des Horus von Edfu Nes-ne-ahau (?). Er hockt in der bekannten Weise mit angezogenen Knien und über diesen verschränkten Armen auf dem Boden. Die langen Inschriften, die die Statue aus schwarzem Basalt bedecken, erzählen unter anderm, wie der Fürst nacheinander mit neun, mit Namen genannten Ortschaften belehnt wurde. Die Statue, die schon lange in Europa zu sein scheint, aber bisher unbekannt geblieben ist, hat Wert durch interessante Abweichungen von den häufigsten Beispielen des beschriebenen Typus. Doch liegt ihre eigentliche Bedeutung in der Inschrift. Aus der wichtigen Zeit Psammetichs I. sind uns nur ganz wenige derartige Texte bekannt.

Mächtiger Sandsteinsarg eines Statthalters von Äthiopien, Nehi, aus der Zeit Thutmosis' III.

Auch unter den kleineren Altertümern sind wichtige Stücke:

Elfenbeinfigur einer Frau mit ihrem Kinde aus der Zeit vor dem Beginn der ägyptischen Geschichte. Die vorzüglich gearbeitete und gut erhaltene Skulptur ist ein schönes Gegenstück zu der schon vorher in der Sammlung befindlichen.

Zwei Skarabäen von Hyksoskönigen: Jekeb-o und Jebek-her.

Mittelstück eines halbkreisförmigen Federfächers. Die Einlagen aus bunten Steinen zeigen unter anderm den Namen Amenophis III.

Holztäfelchen mit Reliefschnitzerei: Amenophis III. von der Göttin des Westens umfaßt.

Denkstein mit der Darstellung Amenophis' IV. und seiner Gemahlin beim Mahle. Geweiht von einem Offizier des Staatsschiffes Amenophis' III.

Griechisch-ägyptische Bronzefigur der Göttin Bubastis.

Leinenes Gewand in Form eines Pantherfelles zugeschnitten und bemalt. Der Kopf und die Klauen, die besonders aufgenäht waren, fehlen jetzt. Wohl römische Zeit.

i. V.
SCHÄFER

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Als Geschenk erhielt die Abteilung:

Von Herrn James Simon sieben samaritänische Inschriftsteine; durch Herrn Professor Littmann Abklatsche sowie zwei Steine mit altäthiopischen Inschriften. Außerdem zwei Backsteine des Königs Nabûnaïd mit je dreizeiliger Inschrift.

Erworben wurde je ein Abguß zweier auf dem Tell el-mutesellim gefundenen Siegel eines gewissen Schema' und Asaph.

DELITZSCH

G. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Abhandlungen der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Aus dem Jahre 1905. Berlin 1905.

Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin 1904/05. Berlin 1906.

Königliche Akademie der Künste in Berlin: H. Koepping, Rembrandt. Rede. Berlin 1906.

Kaiser Friedrich-Museum in Posen: Zweiter Jahresbericht. Etatsjahr 1904. Von dem Direktor Professor Dr. Kaemmerer.

Jahrbuch des Provinzial-Museums zu Hannover, 1905/06. Hannover 1906.

Stadtmagistrat in Nürnberg: Katalog der Historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg, 1906. Nürnberg 1906.

Führer durch die Historische Landeshalle in Kiel. Kiel 1906.

Öffentliche Kunstsammlung in Basel. LVIII. Jahresbericht. N. F. II. Basel 1906.

Kunstgewerbliches Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag: Bericht des Kuratoriums, 1905. Prag 1906.

Jaarverslag over 1905 van de Commissie van beheer over het Gementemuseum te 's Gravenhage.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona, 1906.

Jahresbericht über den Stand und die Wirksamkeit des Christlichen Kunstvereins der Erzdiözese Köln, 1904/05.

Herr Professor Dr. Ludwig Pallat in Halensee: L. Pallat, Kunst- und Kunstgewerbemuseen. Berlin 1906. (Separatabdruck.)

Herr Professor Dr. Otto Kern in Rostock: O. Kern, De epigrammate Larisaeo commentariolus. Rostochii 1906.

Herr Professor Dr. K. Vollers in Jena: K. Vollers, Das orientalische Münzkabinett der Universität Jena 1906. Dresden 1906. (Separatabdruck.)

Herr Professor Karl Koepping in Berlin: K. Koepping, Rembrandt. Rede. Berlin 1906.

Herr Staatsrat und Konservator O. Retowski in St. Petersburg: O. Retowski, Genuesisch-tatarische Münzen. St. Petersburg 1906. (In russischer Sprache.)

Fräulein Dr. Frida Schottmüller in Berlin: W. Bode, Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. Sonderdruck der Register. München 1905.

Herr Edmund Gohl in Budapest: Gohl Ö., Budapest ujabb emlékérmei. Budapest 1905. — Gohl Ö., Daciai és Moesiai pénzek. Budapest 1906.

Herr F. Muller in Amsterdam: Album de Planches de l'Exposition de maîtres hollandais du XVIIe siècle, organisée par MM. Frederik Muller & Cie. 1906. Amsterdam 1906.

LABAN

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNGEN

Asiatische Abteilung
(mit Ausschluß Ostasiens)

INDIEN

Geschenke. Herr Großkaufmann Gerson Simon, hier: Über 80 nordbuddhistische Steinskulpturen, deren allgemeiner Wert durch die sich auf etwa 20 Stücken befindenden, paläographisch datierbaren Inschriften bedeutend erhöht wird, aus Magadha, Buddhagayâ, Banâras usw., zum Teil dem VII. bis X. Jahrhundert n. Chr. angehörig; ferner: eine Sammlung ethnographischer Gegenstände aus Nêpâl, Bhutân und von den Leptscha sowie einigen Nagâstämmen (östliches Himâlajagebiet). — Herr Dr. Joh. Riem, hier: Zwei Photographien von Modellen astronomischer Bauwerke in Dillî und Banâras, die für das Deutsche Museum in München hergestellt wurden. — Herr Seton-Karr in Wimbledon, England: Vier neolithische Steinbeile aus Bûndêlkhaṇḍ.

INDOCHINA

Geschenk. Herr Großkaufmann Gerson Simon, hier: Eine größere Sammlung ethnographischer Gegenstände (hauptsächlich Kultusobjekte und Mönchsgerät) aus Birma und dem Schangebiet.

INDONESIEN

Geschenk. Herr Koch aus Barmen, zur Zeit in Bangkok: Ein Zauberstab von den Batak in Nordsumâtra.

Ankäufe. Drei Gewebe (zwei baṭĕk und ein ikat), zwei ziselierte Messingkannen (kĕnḍi) und ein altes Eisenmesser aus Java. — Zwei Gewebe, neun silberne Schmuckgegenstände

und ein Messer mit Scheide aus Sumâtra. — Ein kleiner Nandin (Stier Śiwas) aus Silber von Lombok.

i. V.
MÜLLER

Ostasiatische Abteilung

CHINA

Geschenke. Herr Großkaufmann Gerson Simon, hier: Eine Sammlung buddhistischer Kultgeräte. — Herr Rentner G. Jacoby, hier: Eine Tonvase mit graugrüner Glasur und Fries mit Darstellung vorderasiatischer Tiere. Angeblich Han-Zeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr. Interessantes Gegenstück zu der vor einigen Monaten von ihm geschenkten Tonvase. — Herr Heppner, in Firma Glenk, hier: Schnitzerei aus hellem Yü-schï, ruhender Reiher und Lotosblumen. — Herr Leutnant von Berg in Charlottenburg: Vergoldete Bronze, sogenannter Dickbauchbuddha, Ta-tu-tzï Mi-lö-fo oder Hua-schang. — Herr Baron von Maltzan, hier: Zwei Abdrücke kaiserlicher Siegel. — Herr Wirklicher Geheimer Rat Dr. Fischer, Exzellenz, Vorsitzender des Vorstandes der Schantung-Eisenbahngesellschaft, hier: Sechs zeichnerische Aufnahmen chinesischer Gräber.

Leihgabe. Herr Oberleutnant Thesing in Steglitz: Zwei Tempelglocken, ein Klangbecken, ein taoistisches Bild, ein Pferdegeschirr mit allem Zubehör, eine Tischplatte.

Ankäufe. Ein taoistisches Bild, gemalt von Ting Kuan-P'öng, einem Hofmaler des Kaisers K'iën-lung, 1736—1795. — Ein foistisches Bild, den Bodhisattva Tschandraprabhā, chinesisch: Yüé-kuang P'u-sa, darstellend. — Eine alte Landschaftsmalerei auf Seide, bezeichnet: Gemeinsame Malerei (ho-pi), von den Hofmalern Kin K'un und Wu Kuéi. — Eine Sammlung von Abreibungen historischer Inschriften, desgleichen eine Sammlung von Gesellschaftsspielen.

TIBET

Geschenk. Herr Großkaufmann Gerson Simon, hier: Eine reichhaltige, wertvolle Sammlung ethnographischer Gegenstände: religiöse Malereien, Tempelausstattungsstücke, Altargeräte, Priesterornamente, Musikinstrumente, Zauberwerkzeuge und verschiedene Gebrauchsgegenstände.

JAPAN

Geschenke. Herr Großkaufmann Gerson Simon, hier: Einige buddhistische Kultgeräte. — Die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, hier: Zwei Malereien, von denen die eine drei Ainus im Festgewand, die andere einen alten Ainu, eine tätowierte Frau und einen jungen Ainu darstellt. — Herr und Frau Peßl in Wien: Verschiedene Haarschmuckstücke.

MÜLLER

Afrikanisch-ozeanische Abteilung

NORDAFRIKA

Geschenk. Herr Kaiserlicher Postrat a. D. G. Steinhardt in Treuenbrietzen: Eine Flöte aus der Kabylie.

WESTAFRIKA

Ankäufe. Sieben Ethnographika aus Calabar und Kamerun. — Zwölf Ethnographika aus Yoruba und Lagos.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Professor Voeltzkow, hier: 86 Ethnographika aus Madagaskar. — Herr Hauptmann Kannenberg in Schmargendorf: Ein Dschaggaspeer.

Herr A. C. Haddon-Cambridge gestattete die Kopierung von fünf in seinem Besitz befindlichen Photographien aus Britisch-Ostafrika.

Ankäufe. 25 Töpferarbeiten aus Mombassa, ein Speer aus Burungi. — 38 Photographien aus Deutsch-Ostafrika.

SÜDAFRIKA

Geschenke. Herr H. Deetjen in Umtali: Zwei Photographien aus Südafrika. — Herr A. C. Haddon, Cambridge: Ein Fingerring aus Maschonaland.

Es gestatteten die Herren Admiral Maclear in Beaconscroft, England, Randall Mac Iver, London, A. C. Haddon, Cambridge, H. Deetjen in Umtali und Frau Dr. Bleek in Wynberg bei Kapstadt die Anfertigung von Kopien nach ihnen gehörenden Photographien aus Südafrika (Maschonaland, Buschmänner usw.).

OZEANIEN

Geschenke. Frau Mathilde Raecke in Offenbach a. M.: 46 Ethnographika von den Neu-Hebriden.

Frau Landeshauptmann Brandeis, hier, gestattete die Herstellung von Kopien nach 76 von ihr auf Nauru und auf den Marshallinseln aufgenommenen Negativen. — Frau Dr. Haenisch, hier, gestattete die Kopierung einer Photographie aus Hawai.

VON LUSCHAN

Amerikanische Abteilung

NORDAMERIKA

Geschenk. Herr Clarence B. Moore in Philadelphia: Eine Sammlung von Muschelgeräten sowie einige Geräte aus Muschelkalk von den Keys der Südwestküste von Florida sowie einige Muscheltrinkschalen von dem großen Begräbnisplatz bei Crystal-River.

Ankauf. Eine größere Anzahl von Körben, zumeist von den Pomo, mit den dazugehörigen Photographien.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Ein ungenannter Gönner: Eine große Sammlung von Altertümern aus den Calchaquitälern, die der Argentinier Manuel B. Zavaletta in einem Zeitraume von mehr als 25 Jahren zusammengebracht hatte. Zu über 5500 Nummern des archäologischen Teiles der Sammlung mit 32 zugehörigen Photographien kommen noch 250 Schädel und zwei Mumien.

Den größten und bedeutendsten Teil der Sammlung nehmen die Tongefäße mit ihren vielseitigen Formen und Ornamenten ein. So sind nicht weniger als 200 jener großen, für die Calchaquikultur charakteristischen Urnen vorhanden, welche in schwarzer oder rotbrauner Bemalung auf hellerem Grunde mannigfache geometrische Muster neben figürlichen Darstellungen aufweisen. Unter den Steingeräten sind besonders einige große Schalen sowie einige schöne Exemplare von Steinäxten mit figürlichen Darstellungen zu erwähnen. Auch die Metallsachen, Holzgeräte, Knochengeräte, die Schmucksachen und Amulette bringen viele neue Erscheinungsformen der alten Calchaquikultur ans Tageslicht.

Herr Dr. Mapin, hier: Eine Anzahl interessanter kolumbischer Altertümer, Tonschalen, Steinbeile und zwei Tonfiguren sowie einige Gegenstände von moderner kolumbischer Arbeit. — Herr Dr. Neuhaus in Kopenhagen: Eine Pfeilspitze aus Feuerstein sowie einen kleinen Tonkrug, beides aus Bocas del Toro in Colombia. — Herr H. Ahrensburg in Caracas: Altertümer (Tonscherben, Steinbeile und eine verzierte Muschelscheibe) von den Inseln des Valenciasees sowie ein Steinbeil von der benachbarten Küste.

MEXIKO

Geschenk. Herr Dr. W. Lehmann, hier: Farbige Kopie einer im Stil der Kodex-Borgia-Gruppe verwandten Bilderschrift. Das Original befindet sich unter Nr. 20 im »Fond mexicain« der Bibliothèque Nationale in Paris.

Ankäufe. Eine große Anzahl von Gipsabgüssen, meist von Steinskulpturen des Monte Alban, nach Abklatschen des Direktors Professor Seler. — Zwei Sammlungen von Ethnographika und Archäologika, zum größten Teil aus der Gegend des Hochtales von Mexiko, zum kleineren aus Oaxaka und Neumexiko.

i. V.
SCHMIDT

Personalien

1. Herr Professor Dr. F. W. K. Müller wurde zum Direktor bei den ostasiatischen Sammlungen ernannt.

2. Der Direktor der amerikanischen Abteilung, Professor Dr. Seler, hat den ihm für eine wissenschaftliche Reise nach Mexiko auf ein Jahr erteilten Urlaub im Juli d. J. angetreten.

3. Der wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. Schlaginhaufen ist am 1. August d. J. als Leiter der anthropologischen Abteilung des Königlichen Museums nach Dresden übergetreten.

4. Der wissenschaftliche Hilfsarbeiter Adalbert Frič ist am 1. Juli d. J. zum Náprstkovo-Museum in Prag zurückgetreten.

5. Der wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. Thurnwald hat im September d. J. eine Sammel- und Forschungsreise nach der Südsee angetreten.

6. Der zur Vertretung des Direktors des Roemer-Museums in Hildesheim beurlaubt gewesene wissenschaftliche Hilfsarbeiter cand. phil. Walden ist am 1. Oktober d. J. wieder zur afrikanisch-ozeanischen Abteilung zurückgetreten.

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG UND SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

A. Vorgeschichtliche Abteilung

PROVINZ BRANDENBURG

Ankäufe. Tongefäße und Tonscherben von Laasow, Kr. Kalau. — Tongefäße und Scherben von Woldenberg, Kr. Friedeberg (N. M.). — Gefäße von einem Gräberfelde von Domsdorf, Kr. Kalau.

PROVINZ POMMERN

Ankauf. 33 Steingeräte von verschiedenen Fundstellen.

PROVINZ WESTPREUSZEN

Ankauf. Graphitiertes Gefäß von Sartowitz, Kr. Schwetz.

PROVINZ SCHLESIEN

Ankauf. Gefäße und Scherben von Kosel, Kr. Sagan.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Dr. Kupka in Stendal: Feuersteine aus der Elbe.

Überweisung. Königliche Eisenbahndirektion Magdeburg: Tongefäße und Scherben von Eichstedt, Kr. Stendal.

Ankauf. Goldene La-Tène-Münze von Thiessen, Kr. Wittenberg.

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung. Funde aus einem Hügelgrabe bei Kirchheilingen, Kr. Langensalza. — Steinzeitliche Ansiedlungsfunde von Nägelstedt, Kr. Langensalza.

ANHALT

Austausch. Nachbildung einer Hausurne von Hoym, Kr. Ballenstedt.

SCHWEIZ

Austausch. Nachbildung eines eisernen La-Tène-Helmes von Molinazzo, Kanton Tessin.

UNGARN

Ankauf. Bronzedepotfund von Lengyeltoti, Kom. Somogy.

ASIEN

Ankauf. Bronzene und eiserne Altertümer aus dem Jenisseigebiete.

Geschenk. Max Fürst von Lieven in Ostrowo: Grabfunde aus Transbaikalien.

AFRIKA

Geschenk. Herr Kaiserlicher Postrat a. D. Steinhardt in Treuenbrietzen: Tonzylinder von Karthago.

B. Sammlung für Deutsche Volkskunde

PROVINZ POMMERN

Geschenk. Herr Lehrer Brusch in Müggenhall bei Franzburg: 3 Kerbhölzer von Müggenhall und Gersdin, Kr. Franzburg, Flachsschwingebrett von Müggenhall und ein Schnitzmesser von Garz auf Rügen.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr stud. math. Max Roegner in Berlin: ein Waldmesser vom Regenstein i. Harz, Kr. Halberstadt.

BAYERN

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: eine Modellpuppe in der Tracht einer schwäbischen Bäuerin, datiert 1844, in künstlerischer Ausführung.

TIROL

Geschenk. Herr Porträt- und Genremaler Adolf Schlabitz in Berlin: eine männliche und eine weibliche Volkstracht sowie einen eisernen Leuchter aus Alpbach.

Bibliothek

Geschenk. Herr Dr. A. Götze in Berlin: ein Blatt »Tänze und Volksgesänge«, ausgeführt von Wenden der Oberlausitz bei dem Anthropologenkongreß in Görlitz 1906.

Direktion des Gewerbemuseums in Bremen: Jahresbericht für 1905.

Die Sammlung für deutsche Volkskunde veranstaltete eine kleine Ausstellung von Teilen der Sammlung in der Zeit vom 28. August bis

23. September d. J. im Hause Klosterstraße 33 bis 35. In dieser Ausstellung wurde ein Überblick über volkstümliche Bauweisen durch eine Zusammenstellung aller vorhandenen Modelle gegeben. Außerdem wurde eine Auswahl hervorragender Volkstrachten und die reiche Fülle von Bauernschmuck zur Anschauung gebracht, über welche die Sammlung verfügt. Ferner wurde eine Übersicht der vorhandenen Möbel aus dem alten Lande und aus dem Fürstentum Schaumburg-Lippe geboten. Letztere sind größtenteils neue Erwerbungen und Schenkungen des Vorsitzenden des Museumsvereins Herrn James Simon in Berlin. Sodann waren die alten gotischen Möbel der Chicago-Sammlung in einem Raume vereinigt worden.

Wegen Einschränkung des verfügbaren Raumes durch die Bauleitung mußte diese Ausstellung bald wieder geschlossen werden. Der Rückzug der Sammlung in die noch im Umbau befindlichen Räume im Hause Klosterstraße 36 dürfte voraussichtlich noch vor Weihnachten d. J. erfolgen können.

Personalien

Am 19. Juli verschied der Direktor der vorgeschichtlichen Abteilung und der Sammlung für deutsche Volkskunde Herr Geheime Regierungsrat Dr. Albert Voß.

i. V.
GÖTZE

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

Sakristeitür, Eichenholz. Reiche architektonische Umrahmung mit figürlichem Schmuck. Im Giebel: Maria mit dem Kinde und zwei Engeln; an den Pfosten zwei Figuren von Heiligen. Südflandern, XIV. Jahrhundert.

Vierteiliger Schrank, Nußbaumholz. Lyon gegen 1600.

Großer Kamin aus Sandstein. Aus dem Palast der Chianini in Arezzo um 1500.

Kamin aus Sandstein. Urbino um 1600.

Schale, Majolika mit Darstellung eines Schiffes. Spanisch-maurisch. XIV. Jahrhundert.

Geschenke

Von Herrn Duseigneur in Paris: Porzellanschale, blau, China. XVII. Jahrhundert.

Von Herrn Emil Schneider in Elberfeld: Fayenceteller. XVIII. Jahrhundert.

Von Frau Koch in Aleppo: Sammetstoff, gemustert. XVII. Jahrhundert.

Von Herrn Direktor Gwinner in Berlin: Skizze eines Plafond, gemalt von H. Gervex, als Tisch hergerichtet von E. Boullanger in Paris 1906.

Personalien

Der wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. Robert Schmidt ist mit dem 1. Juli d. J. zum kommissarischen Direktorial-Assistenten ernannt.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und ihre graphischen Sammlungen wurden um 110 Werke und 359 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Se. Exzellenz der Herr Staatssekretär des Innern in Berlin (auf Anregung des Herrn Präsidenten Geheimen Ober-Regierungsrats Dr. Kaufmann): Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. München 1901—1905. 2 Bände Text und 2 Bände Tafeln.

Aus dem Maximilian-und-Landgerichtsrat-Lionschen Vermächtnis (übermittelt durch Herrn Julius Lion in Breslau): ein Rahmen mit 15 Silhouetten, angeblich von Paul Konewka.

Herr Carl Jacobsen in Ny Carlsberg: Carl Jacobsen, Ny Carlsberg Glyptoteks Tilblivelse. Ny Carlsberg 1906.

Herr stud. hist. G. Hoerner in Berlin: Achilles Holdenecker: Die Künstler der Neuzeit in ihren Bilderwerken. Basel 1862.

Herr Prälat Dr. Friedrich Schneider in Mainz: Friedrich Schneider, Prälatenstab des XVIII. Jahrhunderts aus Kloster Eberbach im Rheingau. Mainz 1906.

Derselbe: Das Schloß zu Aschaffenburg und sein Erbauer. Mainz 1906.

Herr Professor Ludwig Pallat in Halensee: Ludwig Pallat, Kunst- und Kunstgewerbemuseen. Berlin, Leipzig 1906.

Herr Architekt Max Kühnlein in Berlin: Max Kühnlein, Die Kirchenglocken von Groß-Berlin und seiner Umgegend. Berlin 1905.

Herr Privatdozent Dr. Hans Willich in München: Hans Willich, Die Kirchenbauten des Giacomo Barozzi da Vignola. München 1905.

Herr Hans Dedekam in Christiania: Hans Dedekam, Kinesisk porcellaen i Kristiania Kunstindustri-Museum. Kristiania 1905.

Herr päpstlicher Goldschmied Witte in Aachen: Stephan Beißel, Der Reliquienschrein des hl. Quirinus in Neuß. Aachen 1906.

Fachschule für Glasindustrie in Zwiesel: Paul Johannes Rée, Das Glas im Kunstgewerbe. Zwiesel 1904.

Den Bemühungen des Herrn Staatsrats Gustav Franck in Petersburg verdankt die Bibliothek eine Auswahl von Abdrücken nach Arbeiten des russischen Malers Eugen Lanceray.

Herr Verlagsbuchhändler Chr. Friedrich Vieweg in Groß-Lichterfelde schenkte eine Sammlung von Noten- und Buchtiteln nach Entwürfen des Malers Christian Ferdinand Morawe.

Herr Professor Th. Schmuz-Baudiß in Charlottenburg schenkte 62 Blatt Abbildungen nach seinen keramischen Arbeiten.

Sammlungen von graphischen Blättern nach eigenen Entwürfen und Arbeiten ihrer Schüler schenkten die Herren G. Belwe, F. H. Ehmcke, F. W. Kleukens, Ferd. Nigg und Bernhard Wenig.

Herr J. Löwy in Wien sandte eine Auswahl von Drucken aus seiner Kunstanstalt.

Ferner schenkten Einzelblätter die Herren: Gebr. Armbruster (Frankfurt a. M.), Peter Oettel (Charlottenburg), Baron Ferdinand von Liliencron (Florenz), W. Waldecker-ImHof (Berlin).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 8 Werke vermehrt.

Es schenkte:

Herr Eduard Fuchs in Zehlendorf: Eduard Fuchs, Die Frau in der Karikatur. München 1906.

JESSEN

K. NATIONALGALERIE

Angekauft wurden die Gemälde »Berglandschaft« und »Bildnis der Mutter des Künstlers« von A. FEUERBACH, »Bildnis des Grafen Preysing« von J. G. EDLINGER, »Burg in Füssen« von A. HOLMBERG, »Neue Wache in Berlin« von ED. GÄRTNER, »Mädchen am Fenster« von K. D. FRIEDRICH, »Eichelsachsen in der Wetterau« von P. BECKER, »Badende Mädchen« von K. F. BLECHEN, »Lister Dünen« von H. P. FEDDERSEN, »Totes Reh« von W. VON DIEZ, »Bildnis der Tochter des Künstlers« von ED. VON STEINLE, »Landschaft mit Mähern« von G. VON BOCHMANN, »Tempel der Vesta in Rom« und »Bildnis Lipharts« von F. VON LENBACH, »Knabenbildnis« von J. SCHNORR VON CAROLSFELD, »Landschaft beim Watzmann« von E. FRIES, »Der Bürgermeister« von W. LEIBL, »Bildnis der drei Maler Lessing, Sohn und Hildebrandt« von J. HÜBNER, »Frauenbad in Dieppe« von K. SPITZWEG, »K. D. Friedrich in seinem Atelier« von G. F. KERSTING, »Familienstück« (Elfenbeinminiatur) und »Bildnis der Fürstin Galitzin« von H. F. FÜGER, »Der Ausstopfer« von F. WERNER, »Ländliches Fest« von J. SCHEURENBERG, »Falschspieler« von L. KNAUS, »Mädchen im Vorzimmer« von F. VON UHDE, »Der Improvisator« von F. STAHL, »Erster Schnee« von F. HOFFMANN-FALLERSLEBEN, »Daue in der Eifel« von H. DEITERS, »Stollberg im Harz« von H. SCHNEE, »Der alte Luisenkirchhof« von J. JACOB, »Frühlingstag« von P. MOHN, »Landschaft« (die Elbe bei Rathin) von O. DÖRR, »Die Theynkirche in Prag« von R. VON ALT, »Frühling in Ehringsdorf« von K. BUCHHOLZ, »Bauernhaus in Bezzingen« von J. SPERL und »Landschaft« von AD. STÄBLI;

an Bildwerken die »Porträtbüste des Philologen Th. Heyse« (Marmor) von AD. HILDEBRAND;

an Handzeichnungen und Aquarellen eine Auswahl von Blättern in verschiedenen Techniken von AD. VON MENZEL, W. LEIBL, K. D. FRIEDRICH, J. SCHNORR VON CAROLSFELD, G. F. KERSTING, E. FRIES, AD. SCHRÖDTER, F. CATEL, G. SCHADOW, FR. OVERBECK, M. VON SCHWIND, R. VON ALT, W. VON KOBELL, W. STEINHAUSEN, H. ZÜGEL, A. BRAITH, K. KOLLWITZ und A. V. WERNER.

An Zuwendungen erhielt die Nationalgalerie aus dem Vermächtnis der Frau Helene Kühn geborenen Koschmieder hierselbst die Gemälde »Bildnis des Herrn Wilhelm Kühn« und »Bildnis der Frau Helene Kühn geborenen Koschmieder« von L. KNAUS, »Landschaft« von A. MAUVE, »Venedig« von F. ZIEM, »Schneelandschaft« von L. MUNTHE, und »Dachauerin« von W. LEIBL, sowie vier Blatt Handzeichnungen von AD. VON MENZEL und zwei Blatt von M. KLINGER.

V. TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1906

Mittels Allerhöchster Patente vom 24. und vom 29. Dezember wurde dem ordentlichen Professor an der Kgl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin und Direktor der Vorderasiatischen Abteilung Dr. Delitzsch sowie dem Direktor der Nationalgalerie Professor Dr. v. Tschudi der Charakter als Geheimer Regierungsrat verliehen.

A. GEMÄLDE-GALERIE

Im verflossenen Quartal wurden erworben:

1. Das Bildnis eines zwölfjährigen vornehmen Knaben, der in Rüstung mit dem Kommandostab in der Rechten erscheint, von FRANCISCO ZURBARAN. Das mit dem Namen des Meisters signierte, trefflich erhaltene Porträt interessiert um so mehr, als ZURBARAN als Bildnismaler sonst kaum bekannt ist.

2. Von ANTONIS MOR das vollendet durchgeführte Porträt der Statthalterin der Niederlande Margarete von Parma. Der große niederländische Meister war in unserer Galerie bisher nur durch ein Werk aus seiner Frühzeit vertreten.

3. Ein Genrebild mit drei musizierenden Zigeunern von VELAZQUEZ, durch scharfe Schatten, schwere Färbung und Derbheit der Auffassung als Jugendwerk des Meisters charakterisiert, aber schon von sehr feiner Tonwirkung. Die meisten anderen Schöpfungen dieser Gattung sind in englischem Privatbesitz.

4. Die lebensgroße Halbfigur einer Frau, mit dem Datum 1543, von dem jüngeren JOOS VAN CLEVE, aus dem Besitze des Lord Grimstorpe, wo auch das Gegenstück, das schwächere Bildnis eines Mannes, sich befand.

Als Geschenke kamen folgende Bilder in die Galerie:

5. Vier Flügelbilder, die Vorder- und Rückseiten zweier Altarflügel, mit je einer Heiligengestalt, von MARTIN SCHAFFNER, geschenkt von Frau Oskar Hainauer, wie das folgende Bild aus der Sammlung Hainauer, die im Sommer zum Verkauf kam.

6. Die Enthauptung Johannis des Täufers, eine besonders sorgfältig durchgebildete und feine Arbeit aus jener Gruppe niederländischer Bilder aus der Zeit um 1520, die auf Grund einer zweifelhaften Signatur auf einem Gemälde in München dem HERRI MET DE BLES zugeschrieben wird. Geschenk der Herren Duveen Brothers in London.

7. Der Unterzeichnete überwies der Galerie eine größere Altartafel von HANS BALDUNG GRIEN mit der Darstellung der Beweinung Christi, ein Werk aus der mittleren und besten Zeit des oberrheinischen Malers.

8. Herr François Kleinberger in Paris schenkte ein größeres farbenprächtiges Stilleben von WILLEM KALF, ein Breitbild mit Silbergerät.

9. Herr Hans Schwarz in Wien bereicherte die Abteilung der italienischen Trecentobilder durch ein vollständiges Altarbild, dessen drei Hauptfelder dem BERNARDO DADDI, dessen spätere Predella mit drei Szenen dem BICCI DI LORENZO zugeschrieben wird.

10. Der Unterzeichnete überwies der Galerie ein Stilleben von PIETER BOEL, in dem dieser vlämische Meister sich in der ganz tonigen Färbung gleichzeitigen holländischen Malern ganz verwandt zeigt. Das Bild stellt tote Vögel dar und ist zweimal P. BOEL signiert.

Als Geschenke von Gönnern der Galerie, die nicht genannt zu sein wünschen, erhielten wir endlich zwei historisch interessante Bilder aus dem italienischen Trecento, nämlich:

11. Die Heiligen Markus und Johannes der Täufer von LORENZO VENEZIANO.

12. Eine kleine Madonnentafel mit hohem Giebel von dem Sieneser Meister ANDREA VANNI.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung wurde im verflossenen Quartal durch eine größere Anzahl von Schenkungen bereichert:

Seine Majestät der Kaiser hatten die Gnade, eine ausgewählte Sammlung koptischer Stoffe, die der Gesandte Freiherr von Jenisch zusammengebracht und Seiner Majestät übergeben hat, dem Kaiser Friedrich-Museum zu überweisen.

Aus der im Sommer verkauften Sammlung Oskar Hainauer gelangten, wie zwei Gemälde, auch einige besonders erwünschte Bildwerke — als Geschenk der Herren Duveen Brothers in London — in die Kgl. Museen, nämlich sechs seltene italienische Plaketten in Bronze und die Bronzeplatte mit der anmutigen Halbfigur der Madonna in flachem Relief von DONATELLO.

Herr Hofantiquar J. Böhler schenkte ein Flachrelief in Cartapesta von JACOPO SANSOVINO, darstellend die heilige Familie.

Herr Ad. Thiem in San Remo überwies eine italienische Bildweberei aus der Zeit um 1480 mit mythologischen Darstellungen in mehreren Szenen nebeneinander, die zur Dekoration über den altniederländischen Bildern der Sammlung Thiem zur Aufstellung gelangt ist.

Ungenannte Schenker überwiesen die folgenden Bildwerke:

Zwei deutsche Statuetten Christi, in Holz geschnitzt, mit alter Färbung, die eine aus der Zeit um 1400, die andere von etwa 1500.

Das Fragment eines altchristlichen Sarkophags.

Eine kleine weibliche Büste, in Buchs, deutsch, aus dem XVIII. Jahrhundert.

Zwei in Holz geschnitzte italienische Kruzifixe, das eine, im Tabernakel, lombardisch, vom Ende des XV. Jahrhunderts, das andere etwa aus derselben Zeit, florentinisch.

Die Statuette einer sitzenden Madonna in gebranntem Ton, die eigenartige und geistreiche Schöpfung eines von Michelangelo angeregten Bildners.

Christus am Marterpfal, ein Relief in gebranntem Ton, mit Wachs vollendet, ein Modell von GIAN BOLOGNA.

Eine kleine gewählte Sammlung von Elfenbein- und Buchsschnitzereien, zumeist Arbeiten des XVII. Jahrhunderts, aus dem Besitze des Herrn Paul von Liebermann, wurde im Kaiser Friedrich-Museum leihweise ausgestellt.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Für die Sammlung der Vasen:

1. Gute mykenische Bügelkanne. Aus Kos.
2. Kleine, sich stark verjüngende Amphora mit doppeltem Tierfries, in der Art der sorgfältigen Vurvagefäße. Aus Griechenland.
3. Kleine schlanke Amphora. Auf dem Halse jederseits ein Schwan, auf der Schulter a) ein Löwe, b) ein Eber. Art der flüchtigeren Vurvagefäße. Aus Griechenland.
4. Großes attisches Salbgefäß in Form eines tanzenden, geflügelten Jünglings in orientalischer Tracht. Reichliche Reste der Bemalung und Vergoldung. Aus Theben.
5. Dünnwandige schlanke Kanne aus grauem Ton, mit weißem Überzug. Um den Hals Bommelschmuck in Barbotinetechnik. Gut erhaltene Bemalung in Hellrot, Zinnober und Gold. Aus Trapezunt.
6. Kanne, deren Bauch aus einer zur Herstellung »megarischer« Becher dienenden Form ausgedrückt ist. Schulter und Bauch

reich mit figürlichem und ornamentalem Reliefschmuck versehen. Dünner brauner Firnisüberzug. Aus dem Pariser Kunsthandel.

7. Schwarzgefirnißter Guttus kampanischer Fabrik. Oben leicht erhobenes Rundbild: zwei Mädchen mit kalathosartigem Kopfputz, auf einer Blüte sitzend, die eine die Kithara, die andere das Tympanon haltend. Aus dem Pariser Kunsthandel.
8. Schlanker zweihenkliger Kelch auf hohem Fuße, mit dem glänzenden roten Überzug der Terra Sigillata. Aus Kleinasien.
9. Römische einhenklige Kanne mit niederem, weit ausladendem, geriefeltem Bauch und scharf absetzender Schulter, beide Teile aus der Form hergestellt. Auf der Schulter Figuren in ziemlich hohem Relief: schöne Gruppe, wohl nach einem Vorbilde des V. Jahrhunderts, Leda mit dem Schwan, auf einem Stuhle sitzend und von einer hinter ihr stehenden Frau unter den Armen umfaßt, wie eine Braut; ferner Büste der Aphrodite oder des Apollon mit großer Haarschleife, Kerberos von vorn, Büste des Serapis und stehender Harpokrates. Schlechter brauner Firnisüberzug. Aus Südrußland.
10. Aus der Form gepreßter römischer Reliefbecher, fragmentiert. Musizierende und trinkende Satyrn, Mänaden und Eroten. Fragmente zweier ähnlicher Becher mit Satyrmasken und Weinranken. Roter Firnisüberzug. Aus Knidos.
11. Gefäß in Form eines Fisches, mit schlechtem, braunem Firnis überzogen. Aus Kleinasien.
12. Hängelampe in Form einer Muschel, mit dünnem, hellbraunem Firnisüberzug. Aus Kleinasien.
13. Gefäß aus ägyptischer Fayence in Form eines sitzenden, fressenden Affen, der mit der linken Vorderhand und den Hinterhänden ein Gefäß umfaßt, dessen Mündung ein Frosch bildet. Selten gute Erhaltung. Aus dem bötischen Theben. Vgl. Catalogue du Musée du Caïre, von Bissing, Fayencegefäße Nr. 3966 f.

Als Geschenk des Museums von Odessa, durch gütige Vermittlung der Herren P. Mavrogordatos und Professor E. von Stern:

14. Eine Sammlung charakteristischer Proben der neolithischen Keramik von Südrußland. Vgl. von Stern, Die prämykenische Kultur in Südrußland. Moskau 1906.

Für die Sammlung der Bronzen und Miszellaneen:

1. Vortrefflich erhaltene Schnellwage aus Bronze. Als Gewicht dient eine sitzende Figur mit Weltkugel und Schild, ganz wie Froehner, Collection Gréau, Bronzes Nr. 319 = Reinach, Répertoire II, S. 583, 6. Aus Pergamon.
2. Bauchige Kanne aus farblosem Glas. Aus Südrußland.

i. V.
WINNEFELD

D. KUPFERSTICHKABINETT

Von den neuen Erwerbungen sind hervorzuheben:

Werke älterer Kunst

Französische Schule um 1500. Der hl. Nikolaus. Altkolorierter H.[1]), eingeklebt in den Deckel einer eisenbeschlagenen Holzkassette derselben Zeit.

DANIEL CHODOWIECKI. Illustration zu Gotters Gedichten. Schlußszene der Elektra. Engelmann 590 I. R. Mit eigenhändiger Unterschrift des Künstlers in Bleistift.

FRANCISCO DE GOYA. Radierungen: Los Caprichos. Lefort 1—80. Ausgabe der Calcografia nacional. 1868. — La Tauromaquia. Lefort 83—115 III. Erste Ausgabe. — Los Proverbios. Lefort 124—141. 15 Blatt der Folge in alten roten Drucken und die komplette Folge in neueren Drucken. — Los Desastres de la Guerra. Lefort 145—226. Probedrucke von Lefort 146, 150, 154—162, 164, 170, 171, 174, 178, 179, 181, 183, 185, 188, 201; ferner 76 Blatt der gleichen Folge in älteren rötlichen Drucken sowie die Ausgabe der Akademie von 1903. — Die Flucht nach Ägypten. Lefort 227. — Franz von Paula. Lefort 228. — Der Garrottierte. Lefort 246. — Der sich schaukelnde Mann. Lefort 250. Unbeschriebener I. Zustand. — Der blinde Straßensänger. Lefort 255. Un-

[1]) K. = Kupferstich, R. = Radierung, H. = Holzschnitt, St. = Steindruck.

beschriebener I. Zustand. — Der dritte Gefangene. Lefort 258.

Steindrucke: Stier von Hunden angefallen. Lefort 265. — Los Toros de Burdeos, drittes Blatt. Lefort 274. Unbeschriebener I. Zustand. — Andalusische Tänzerin. Lefort 276. — Der Degenstoß. Lefort 277. — Stierkampf. v. Loga 731. — Geschenke eines Ungenannten.

Werke neuerer Kunst

Deutsche Künstler

A. DAUTHAGE. Grillparzer. St.

JOHANN CANON. Moritz Lehmann. St.

JOSEPH KRIEHUBER. Der Komponist Adalberto Gyrowetz. von Wurzbach 705. St.

ADOLPH VON MENZEL. Ludwig Devrient. Dorgerloh 45. St.

AUGUST SELB. Grillparzer. St.

WAGNER. Die Schauspielerin Korn. St.

F. A. BOERNER. Der Mandolinspieler (nach Anselm Feuerbach). Schabkunstblatt. Künstlerdruck. Geschenk des Deutschen Kunstvereins.

JULIUS VON EHREN. Ententeich. Farbiger H.

E. M. GEYGER. Elefanten. R. Probedruck. Geschenk eines Ungenannten.

CARLOS GRETHE. 1 R., 4 farbige St.

Derselbe. Im Schlepp. Farbiger St. Geschenk des Künstlers.

ARTUR ILLIES. Fleet im Winter. Farbige Zinkätzung.

LUDWIG H. JUNGNICKEL. Tennisspiel und drei Tierbilder in eigener Technik.

LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH. 2 R., 1 Schabkunstblatt.

Derselbe. 9 R., 1 Schabkunstblatt. Probedrucke. Geschenk des Künstlers.

WALTER KLEMM. Pferde. Farbiger H.

MAX KLINGER. 2 Exlibris Gurlitt. — Sezession. — Vignette. R. — Titelblatt zu Brahms, Vier Lieder. St.

MARIE LA ROCHE. 2 R.

K. TH. MEYER-Basel. Am Bach. R.

KARL SCHMOLL VON EISENWERTH. 2 farbige H., 3 Algraphien.

KARL STAUFFER-Bern. Bildnis Menzels (von vorn). I. Zustand. R. Geschenk eines Ungenannten.

Derselbe. Bildnis eines Offiziers. R. Geschenk des Herrn Louis Meder, Berlin.

ROBERT STERL. 3 St.

KARL THIEMANN. Die Thungasse in Prag. Farbiger H.

HARALD TILLBERG. 2 R.

HANS VOLKERT. 2 St.

Ausländische Künstler

JOSEPH PENNELL. 61 R. (45 Ansichten aus London und Umgebung, 8 aus Toledo, 8 aus New York). Geschenke des Künstlers.

ANDERS ZORN. Prinzessin Ingeborg von Schweden. v. Schubert-Soldern 123 II. — Mrs. Kip. v. Schubert-Soldern 154. R.

ILLUSTRIERTE BÜCHER

Galvan, Frescos de Goya en la iglesia de San Antonio de la Florida. Madrid 1888 und 1897.

Illustrierte Jugendzeitung. Erster Jahrgang. Leipzig, Otto Wigand 1846. 4. (Mit H. nach Ludwig Richter u. a.)

Ludwig von Hofmann. Tänze (mit Geleitwort von Hugo von Hofmannsthal). Leipzig, Inselverlag 1905. 12 St.

LEHRS

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die Abteilung hat im vergangenen Vierteljahr nur zwei kleine Geschenke zu verzeichnen:

Einen Skarabäus des Königs Neferhotep Neferchare' von einem Ungenannten.

Ein Korb unbestimmter Zeit von Herrn Geheimrat König.

Herr Dr. phil. H. Prinz ist seit dem 1. Oktober 1906 als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter in der Abteilung beschäftigt.

i. V.
SCHÄFER

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Erworben wurden ein syrischer Siegelzylinder aus Hämatit und eine Gemme mit der phönikischen Aufschrift לשמש.

DELITZSCH

G. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften in Berlin. 1906. XXIII—XXXVIII.

Generalverwaltung der Königlichen Bibliothek zu Berlin: Alphabetisches Verzeichnis der laufenden Zeitschriften. November 1906.

Römisch-germanische Kommission des Kaiserlichen Archäologischen Instituts: Bericht über die Fortschritte der römisch-germanischen Forschung im Jahre 1905. Frankfurt a. M. 1906.

K. Regling, Terina. 66. Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin. Berlin 1906.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1906.

8. Jahresbericht der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin, 1906. — Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin. Nr. 30—32. 1906.

Museumsdirektion in Magdeburg: A. Hagelstange, Führer durch die Bücherei des Kaiser Friedrich-Museums der Stadt Magdeburg. 1906.

Stadtmagistrat Nürnberg: Das Städtische Verwaltungswesen (1906). — Bayerische Jubiläums-Landesausstellung 1906. Sonderausstellung der Stadt Nürnberg. Offizieller Katalog.

Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin: Sitzungsberichte 1906, I—VII.

Direktion des British Museum zu London: A. M. Hind, List of the works of native and foreign line-engravers in England. s. l. e. a. (1905).

Archivio Storico Civico. Raccolta Vinciana, Milano. Fasc. 2. 1906.

Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. Vol. 1. New York 1906.

The American Numismatic and Archæological Society of New York City. Proceedings and Papers, 1906.

Herr Direktor Professor Dr. Heinrich Dressel in Berlin: H. Dressel, Fünf Goldmedaillons aus dem Funde von Abukir. Berlin 1906.

Herr Dr. Kurt Regling in Berlin: K. Regling, Die griechischen Münzen der Sammlung Warren. Berlin 1906.

Herr Oberbibliothekar Dr. Gustav Wustmann in Leipzig: Neujahrsblätter der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig. III. Leipzig 1907.

Herr Professor Dr. Friedrich Sarre in Neu-Babelsberg: F. Sarre, Sammlung Sarre. Erzeugnisse islamischer Kunst. Teil 1. Berlin 1906.

Herr Oberlehrer Dr. Hans Lucas in Charlottenburg: H. Lucas, Zur Geschichte der Neptunsbasilika in Rom. Programm des Königlichen Kaiser-Wilhelm-Realgymnasiums. Berlin 1904.

Herr Geheimer Regierungsrat F. Friedensburg in Steglitz: F. Friedensburg, Schlesische Münzfunde. (Separatabdruck aus Schlesiens Vorzeit, IV, 1906.)

Herr Julius Meili in Zürich: J. Meili, Die Werke des Medailleurs Hans Frei in Basel. Zürich 1906.

Freiherr Dr. Detlev von Hadeln in Florenz: D. v. Hadeln, Die Darstellungsformen des hl. Sebastian. Straßburg 1906.

Herr Dr. J. Sievers in Berlin: J. Sievers, Pieter Aertsen. (Sonderdruck der Dissertation.) Berlin 1906.

Herr Dr. L. Forrer in London: L. Forrer, Biographical Dictionary of Medallists. Vol. 1. London 1904.

Herr Dr. Hugo von Kilényi in Budapest: H. v. Kilényi, Ein wiedergefundenes Bild des Tizian. Budapest 1906.

Herren J. Pearson & Co. in London: C. Dodgson, The Weigel-Felix Biblia pauperum. s. l. e. a. (1906).

Herren Spink & son in London: Spink & son's Monthly Numismatic Circular. Vol. XIV. London 1906.

LABAN

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNGEN

Asiatische Abteilung (mit Ausschluß Ostasiens)

INDIEN

Geschenke. Herr Oberleutnant O. Kauffmann in Marburg: Ein sogenannter Manistein aus einer Gebetsmauer, mit Darstellung des Avalokiteśvara Padmapāṇi aus Leh (Ladâkh). — Herr Lieutenant-colonel L. A. Waddell in London: Untere Hälfte eines Steinreliefs

mit Darstellung einer sitzenden Gottheit und mit Inschrift aus Nordindien (vermutlich Bengalen). — Herr Ingenieur Giebeler, hier: Vergrößerte Kopie einer der Abteilung gehörigen Photographie einer mehrfachen Pikottah (Wasserhebevorrichtung) in Madras.

INDONESIEN

Geschenke. Herr Kaufmann Th. Glücksmann in Breslau: Eine große Sammlung ethnographischer Gegenstände aus verschiedenen Teilen des Ostindischen Archipels, hauptsächlich Stein- und Bronzealtertümer sowie eiserne Waffen aus der Hinduzeit in Jawa, Waffen (besonders mit kunstvoll geschnitzten Griffen versehene Krisse), Gewebe und Baṭĕks in Baumwolle und Seide (zum Teil golddurchwirkt bzw. goldenbemalt), Messingarbeiten, Holzschnitzereien u. a. aus dem modernen Sumâtra, Jawa, Bali usw., ein Exemplar der seltenen, dayakisch djâwĕt, malaiisch tĕmpâjan genannten Steinguttöpfe aus Borneo, in Jawa gesammeltes altchinesisches Seladonporzellan u. a. m. — Herr Privatgelehrter A. Maaß, hier: Die Palmblattfahne des in der Zeitschrift für Ethnologie XXXVIII, 1906, S. 447, Fig. 9 abgebildeten Windmühlenmodells und Eierschalen zu einem ka-čaila (Labsalgestell für Geister) von den Mĕntâweiinseln. — Herr Dr. H. Dohrn in Stettin: Ein Zauberring (pĕngulu-balang) aus dem Ringmuskel erschlagener Feinde, von den Batak in Nordsumâtra; zwei Photographien einer Holzschnitzerei von dem Giebel des Hauses eines Radjah zu Sidjagat in Langkat, Nordsumâtra.

Ankauf. Ein gebaṭĕkter Kain pandjang (offener Rock) aus Tâsik Mĕlâya in Preanger, Jawa.

i. V.
MÜLLER

Ostasiatische Abteilung

CHINA

Geschenke. Herr Bankdirektor O. Messing, hier: Eine Sammlung historisch geordneter Münzen. — Herr W. R. Rickmers, Radolfzell: Zwei große, in Khokand (Turkistan) erworbene Porzellanteller. — Herr Voghelaere, hier: Zwei chinesische Kupfermünzen, datiert Hung-wu (= 1368—1398) und Kia-tsing (= 1522—1566). — Herr Stationsaspirant R. August, Baruth i. d. Mark: Ein Messerkäsch. — Herr W. Baumotte, Mülheim a. d. Ruhr: Ein Lederetikett aus dem Mongolenpalast in Peking, mit Aufschriften in vier Sprachen (chinesisch, tibetisch, mongolisch, mandschurisch): »Am 27. Tage des 12. Monats des 41. Jahres K'ién-lung (= 1776 n. Chr.) überreichte der Fürst der Torgotmongolen Ubaši ehrfurchtsvoll einen Köcher.«

Ankäufe. Ein reichgesticktes Theaterkostüm. — Eine Handglocke aus Bronze, archaistischer Typus. — Eine lamaistische Bronzefigur, Darstellung des Amitâyus. — Ein taoistisches Sûtra, in Titel und Ausstattung eine Nachahmung des buddhistischen Saddharmapuṇḍarîkasûtra. — Ein Abzug einer vom Jahre 1145 datierten buddhistischen Inschrift. — Einige kleinere Werke und Schriften, zwei Porträts aus dem Mongolenpalast in Peking, gemalt auf Befehl des Kaisers K'ién-lung im Jahre 1776, dargestellt: der um die Niederwerfung des Miao-tzï-Aufstandes verdiente Mudar und der Herzog der Dürbetmongolen, Buyan-tegüs.

KOREA

Leihgabe. Herr Geheimer Hofrat Professor Dr. E. Baelz, Stuttgart: Ein sehr bemerkenswerter alter Wandschirm, auf welchem viele, dem chinesischen Kaiser T'ai-tsung (627—650) Tributgeschenke darbringende asiatische Völkerschaften dargestellt sind.

JAPAN

Geschenk. Herr Direktor Professor Dr. F. von Luschan, hier: Eine Ainumesserscheide.

Tausch. Uyeno-Museum, Tokio (durch Vermittlung des Herrn Professor A. Fischer): Eine Sammlung vor- und frühgeschichtlicher japanischer Altertümer.

Ankäufe. Eine rote Tengu- (Garuḍa-) Maske. — Heft 191—193 der kunstgeschichtlichen Zeitschrift »Kokkwa«.

MÜLLER

Afrikanisch-ozeanische Abteilung

NORDAFRIKA

Geschenke. Herr Regierungsbaumeister Krencker, hier: Zwei Dachaufsätze und ein

Speer aus Abessinien. — Herr Regierungsbaumeister von Lüpke, hier: Eine Keule aus Aksum. — Die Anthropologische Gesellschaft zu Berlin: Eine abessinische Handschrift. — Herr Dr. A. Berger: Drei Gazellenfallen vom Blauen Nil.

Ankauf. Eine Sammlung von 100 Nummern aus Abessinien.

OSTAFRIKA

Ankauf. 136 Photographien aus den Landschaften östlich und westlich des Victoria Njansa.

SÜDAFRIKA

Geschenke. Herr Kommerzienrat Kahlbaum, hier: 111 Gegenstände von den Zulus, Basutos usw. (gesammelt von Herrn Professor A. Krämer). — Herr Fr. Terno in Johannesburg: Vier Kopien von Buschmannzeichnungen und drei Photographien.

Ankäufe. Elf bearbeitete Steine aus den Ruinen von Umtali, 26 Ethnologika von den Makalanga, eine Anzahl Kopien von Malereien der Buschmänner und mehrere Photographien.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Hauptmann Förster: 30 Ethnographika aus Südostkamerun, hauptsächlich von den Nsimu. — Herr Kommerzienrat Kahlbaum, hier: 75 Gegenstände von den Kapverdischen Inseln und von Sierra Leone (gesammelt von Herrn Professor A. Krämer). — Herr Hauptmann Glauning: Eine Sammlung von 50 sehr wertvollen Schnitzwerken (Türpfosten, Figuren, Masken, Trommeln, Stühlen usw.) aus dem Bezirk Bamenda in Nordkamerun. — Herr Oberleutnant Rieck in Sokode: 21 Ethnographika aus Tamberma und eine Anzahl prähistorischer Steinbeilklingen. — Herr Dr. Kersting in Sokode: Eine Schmuckaxt, ein Fingerring und eine Geldtasche aus Tschautscho. — Herr Hauptmann Schniewindt, z. Z. in Schönebeck: 21 sehr schöne Holzschnitzereien und andere Ethnographika aus der Landschaft Bamillike in Nordkamerun. — Herr Dr. Dohrn in Stettin: Ein goldener Fingerring und ein bronzenes Goldgewicht der Aschanti. — Herr C. Breuer in Friedenau: Vier Pfeifenköpfe der Bali.

OZEANIEN

Geschenke. Frau Antonie Brandeis, hier: Eine Sammlung von 89 Stück von den Marshall- und Gilbertinseln, Nauru usw. — Herr Oberlehrer Quantz in Gronau (Westfalen): Sechs Stücke von Matty und Pelau. — Frau Agnes Marggraff, hier: Eine Tasche aus Neuseeland.

Ankäufe. Zwölf Masken und Tanzgeräte von Neubritannien, zwei bemalte Rindenstoffe aus Neubritannien und Samoa, zwei Keulen aus Tonga und Fidschi, 14 Stücke aus Neuguinea und dem Bismarckarchipel, eine große Sammlung von etwa 350 Nummern von den Aranta in Zentralaustralien sowie ein Manuskript, enthaltend Mythen und Märchen desselben Stammes.

V. LUSCHAN

Amerikanische Abteilung

NORDAMERIKA

Geschenk. Herr Geheimer Hofrat Professor Dr. Baeßler in Eberswalde: Eine Schnitzerei aus schwarzem Schiefer von der Nordwestküste.

MEXIKO UND MITTELAMERIKA

Geschenk. Herr Geheimer Hofrat Professor Dr. Baeßler in Eberswalde: Einige alte Tonfiguren, eine Anzahl moderner Gegenstände sowie einige Abgüsse.

Ankäufe. Eine Steinkiste, gefüllt mit Steinperlen, Miniaturmusikinstrumenten, Idolen usw., angeblich aus Thalmanalco, Distr. Chalco. — Eine umfangreiche Sammlung von Archäologika, größtenteils aus dem Hochtal von Mexiko. — Eine Anzahl kupferner Schellen. — Eine prachtvolle Sammlung von Altertümern, Tongefäßen und Steinsachen aus Costa Rica sowie Ethnographika von Panama und Jamaika.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Herr Geheimer Hofrat Professor Dr. Baeßler in Eberswalde: Eine überaus reichhaltige und wertvolle Sammlung altperuanischer und altkolombischer Goldsachen, unter anderm große goldene Zierplatten, eine große goldene Maske, Goldpokale, menschliche Figuren und breite Armringe. Eine Anzahl peruanischer Altertümer aus Silber, unter

anderm menschliche Figuren sowie Gefäße. Eine prachtvolle Vogelfigur aus feinem Mosaik aus Peru. Eine Anzahl steinerner und tönerner Altertümer aus Kolombia sowie einige Gebrauchsgegenstände der gegenwärtig lebenden Indianer Perus. — Herr Ernst Thalmann in Neuyork: Sechs große goldene Zierplatten aus Kolombia, welche an Größe alle bisher bekannt gewordenen ähnlichen Stücke weit übertreffen und an Form wie an Art der Ausführung von größtem Interesse sind. Sie bilden eine überaus wertvolle Bereicherung unserer altkolombischen Sammlung. — Herr Dr. Benignus, z. Z. in Berlin: Eine große Kindertrage der Araukaner aus der Provinz Llanquihue in Chile.

Ankauf. Ein geschnitzter Grabpfahl der Araukaner.

i. V.
SCHMIDT

Anthropologische Sammlung

Das Kaiserliche Gouvernement in Daressalam überwies zwei Schädel von Wamuêra, Herr Dr. Girschner, Ponape, fünf Schädel aus Truk.

Geschenke. Frau Geheimrat Virchow, hier, schenkt aus dem Nachlaß von R. Virchow die Gipsbüste eines Nubiers und zwölf Photographien. — Herr Geheimer Hofrat Professor Dr. Baeßler, Eberswalde, Marinestabsarzt Dr. Stephan, hier, und Frau Yaam, Bangkok, schenkten Haarproben von Rarotonga, vom Bismarckarchipel und aus Siam.

V. LUSCHAN

Personalien

1. Dr. Otto Kümmel, Städtischer Museumsdirektor in Freiburg i. Br., ist vom 1. Oktober 1906 ab zum Direktorialassistenten an der Asiatischen Abteilung ernannt worden und hat am 6. November 1906 eine Reise zum Studium der ostasiatischen Kunst nach Japan angetreten.

2. Dr. Czekanowski und Dr. Planert sind am 1. November 1906 als wissenschaftliche Hilfsarbeiter bei der Afrikanisch-ozeanischen Abteilung eingetreten.

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG UND SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

A. Vorgeschichtliche Abteilung

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenk. Herr Pfarrer Hobus in Dechsel, Herr Gutsbesitzer F. Schönwald in Netzbruch, Herr R. Schwendt in Militzwinkel: Grabfund von Militzwinkel, Kr. Friedeberg (Neum.).

Überweisung. Königliche Eisenbahnbauabteilung Potsdam: Kugelamphora und Halsfragment einer ähnlichen von Krielow, Kr. Zauch-Belzig. — Königliche Oberförsterei Potsdam: Eiserne Speerspitze aus dem Petzinsee bei Potsdam.

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung. Gräberfunde von Treplin, Kr. Lebus, und Staaken, Kr. Osthavelland.

PROVINZ OSTPREUSZEN

Ankauf. Zwei Bronzearmringe von Bajohren, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSZEN

Geschenk. Herr Lehrer Liedtke in Berlin: Funde aus Steinkistengräbern von Fingerhütte und Gorschewo, Kr. Berent, sowie Gefäßscherben von Liesniewo, Kr. Karthaus.

PROVINZ POMMERN

Ankauf. Lanzenspitze aus Feuerstein von Eggesin, Kr. Ueckermünde.

PROVINZ POSEN

Überweisung. Gutsverwaltung von Hohenfelde: Bruchstücke einer Gesichtsvase von Hohenfelde, Kr. Bromberg.

PROVINZ SCHLESIEN

Ankauf. Steinhammer von Altewalde, Kr. Neiße.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Ingenieur K. Lüdemann in Zehlendorf bei Berlin: Sammlung von Funden aus der Altmark.

Überweisung. Königliche Eisenbahnwerkstätten-Inspektion Salbke: Urne mit Leichenbrand von Salbke, Kr. Wanzleben.

Ankauf. 32 Steinsachen von Altlöbnitz, Kr. Naumburg.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Herr Apotheker Dr. Sonder in Oldesloe: Ein Flintmesser von Oldesloe, Kr. Stormarn.

PROVINZ WESTFALEN

Überweisung. Königliche Oberförsterei Hardehausen bei Scherfede: Scherben eines Gefäßes von Rimbeck, Kr. Warburg.

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung. Funde aus einem Ganggrabe bei Rimbeck, Kr. Warburg.

ENGLAND

Geschenk. Herr Lovett in Croydon: Nachbildung einer englischen Ringfibel aus Jet.

B. Sammlung für Deutsche Volkskunde

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenk. Herr Gymnasiallehrer a. D. H. Schulze in Pankow: 41 Einladungskarten zu Familienfeiern und Anzeigen aus bürgerlichen Kreisen von 1795 bis 1825.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenke. Herr Stadtverordneter H. Sökeland in Berlin: Sechs Frauenhauben aus dem Kreise Landeshut, Glasperle mit Inschrift und Schmuckstücke, sowie fünf holzgeschnitzte und bemalte Krippenfiguren aus der Umgegend von Frankenstein. — Herr Dr. Ed. Hahn in Berlin: 22 Photographien wendischer Tänze und Trachten aus der Ober- und Niederlausitz sowie drei kleine Drucksachen.

PROVINZ WESTFALEN

Geschenk. Fräulein Lehmann-Filhés in Berlin: Zwei Bauernschmuckstücke aus Silber.

LÜBECK

Geschenk. Herr Direktor Werner in Stolp: Drei Kerbstöcke aus einer Baumschule von Vorwerk bei Lübeck.

THÜRINGEN

Geschenk. Fräulein Lehmann-Filhés in Berlin: Einen Schellenbogen für Vieh, Schäferschippe, Feuerstahl, Krug und drei Bauernteller.

BAYERN

Geschenk derselben Gönnerin: Einen Behälter für den Wetzstein, sogenannten Kumpf, und vier Holzfiguren aus Berchtesgaden.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenk. Herr Professor Dr. Roediger in Berlin: Zehn farbige Trachtendarstellungen aus Tirol.

SCHWEIZ

Geschenk. Herr Oberlehrer Dr. Samter in Charlottenburg: Vier Karten mit photographischen Darstellungen ländlicher Wohnräume im Engadiner Museum in St. Moritz und von Isola-Maloja.

Die Sammlung für deutsche Volkskunde wurde anfangs Dezember 1906 aus den Räumen Klosterstraße 33/35 wieder in die alten, wesentlich erweiterten und verbesserten Ausstellungsräume Klosterstraße 36 übergeführt. Nach Beendigung der Konservierungsarbeiten wird die Neuaufstellung hier begonnen werden.

Bibliothek

Geschenk. Herr Landschaftsmaler Kolmar Schmidt in Berlin: Kirchner, Jüdisches Ceremoniel, Nürnberg 1734.

Austausch. Von der Litauischen Literarischen Gesellschaft in Tilsit wurden ihre Publikationen seit 1886, zusammen 22 Hefte, überwiesen.

Die Bibliothek des verstorbenen Direktors der Vorgeschichtlichen Abteilung und Sammlung für Deutsche Volkskunde Herrn Geheimen Regierungsrat Dr. Voß wurde aus Mitteln erworben, welche Herr Direktor Dr. Minden und Frau Gemahlin, Fräulein J. Schlemm,

Herr Fabrikant Sökeland und Herr Professor Dr. Weinitz, sämtlich in Berlin, in dankenswerter Weise zur Verfügung stellten.

i. V.
GÖTZE

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Leihgaben

Ihre Majestät die Kaiserin: Krippe, Anbetung der Hirten, aus Neapolitaner Figuren des XVIII. Jahrhunderts gebaut von Herrn Kommerzienrat Schmederer in München.

Geschenke

Von Herrn von Klucaric in Straßburg i. E.: Zwei Nachbildungen von Flötnerplaketten »Bacchus auf Wagen« und »Soliman II. und Ressa«.

Von Herrn Pergamenter in Berlin: Porzellankanne mit chinesischen Figuren in Relief, Versuchsstück von Meißen (?) erste Hälfte des XVIII. Jahrhunderts.

Von Frau Beschütz in Berlin: Gestickte Brieftasche.

Personalien

Direktorialassistent Dr. Wilhelm Behncke ist mit dem 31. Dezember 1906 aus dem Dienste des Kunstgewerbe-Museums ausgeschieden.

Der kommissarische Direktorialassistent Dr. Robert Schmidt ist am 21. Dezember 1906 zum Direktorialassistenten ernannt.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und ihre graphischen Sammlungen wurden um 74 Werke und 382 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Gustav Jacoby in Berlin: Für die Sammlung japanischer Holzschnitte einen großen Schwarzdruck des seltenen primitiven Meisters Kiyomasu sowie zwei illustrierte Bücher von Moronobu und Hokusai.

Der Herr Reichskommissar für die Weltausstellung in St. Louis 1904: Amtlicher Bericht über die Weltausstellung in St. Louis 1904. Berlin 1906.

Frau Margarete Hirschwald in Berlin: Aus dem Nachlaß ihres verstorbenen Gatten, des Herrn Hermann Hirschwald, eine größere Sammlung von Plakaten und künstlerischen Drucksachen verschiedener neuerer Künstler.

Herr B. Modderman (in Firma: Ipenbuur & van Seldam) in Amsterdam: Eine Sammlung heutiger holländischer Druckproben und Künstlerblätter.

Herr Maler Ed. Lammert in München: Eine Sammlung von Vorsatzpapieren aus Siebenbürgen.

Herr Fabrikbesitzer Fritz Steinbock in Frankfurt a. O.: Verordnungen, Edikte, Zeitungen und andere Drucksachen, vorwiegend aus dem XVIII. Jahrhundert.

Herr Regierungs- und Baurat Hesse in Frankfurt a. O.: Buntpapiere aus dem XVIII. Jahrhundert zur Ergänzung der schon früher überwiesenen Sammlung.

Maschinenfabrik Karl Krause in Leipzig: Karl Krause und sein Werk. Die Maschinenfabrik Karl Krause, Leipzig. Zur Feier des Jubiläums des 50 jährigen Bestehens der Fabrik, geschildert von Theodor Goebel. Leipzig 1905.

Herr Direktor Johan Bogh in Bergen: Johan Bogh, Bidrag til bergensk Haandvaerkers Historie 1, 2. Bergen 1906. — Bidrag til Bergens Laugshistorie. Bergen 1904.

Herr Dr. Ing. Artur Mäkelt in Charlottenburg: Artur Mäkelt, Mittelalterliche Landkirchen aus dem Entstehungsgebiet der Gotik. Berlin 1906.

Direktorium der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906: Ausstellungszeitung der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. Dresden 1906.

Ausstellungsleitung der 3. Bayerischen Jubiläums-Landesindustrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung Nürn-

berg 1906: Ausstellungszeitung der 3. Bayerischen Jubiläums - Landesindustrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung Nürnberg 1906. Nürnberg 1906.

Herr Dr. A. Warburg in Hamburg: A. Warburg, Arbeitende Frauen auf burgundischen Teppichen. Leipzig 1906.

Schriftgießerei Genzsch & Heyse in Hamburg: Emil Julius Genzsch. Fünfzig Jahre Schriftgießer. Ihrem Seniorchef zum Goldenen Berufsjubiläum gewidmet von den Firmen Genzsch & Heyse, Hamburg und E. J. Genzsch, München. Hamburg 1906.

Herr Verlagsbuchhändler Gustav Schmidt in Berlin: Kamera-Almanach. 3. Jahrgang. Berlin 1907.

Herr Buchhändler Edmund Meyer in Berlin: T. J. Cobden-Sanderson, London. A paper read at a meeting of the art workers guild March 1891. London 1906. — Hans Wendland, Martin Schongauer als Kupferstecher. Berlin 1907. — August Grisebach, Das deutsche Rathaus der Renaissance. Berlin 1907.

Herr Direktor Julius Leisching in Brünn: Julius Leisching, Wandbehang und Tapete. Brünn 1905. — Die Silhouette. Brünn 1906.

Herren Bard, Marquardt & Co. in Berlin: H. Leichtentritt, Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten. Berlin 1907.

Herr Otto Weitbrecht (in Firma: J. F. Steinkopf): J. M. Sick, Jungfrau Else, mit Buchschmuck von H. Wieynk. Stuttgart 1906. — Christliches Kunstblatt. Jahrgang 48. Stuttgart 1906.

Einzelblätter schenkten die Herren: Geheimer Regierungsrat Bosse (Berlin), Direktor Johan Bøgh (Bergen), Max von Böhn (Berlin), Paul Kersten (Berlin), Felix Plage (Frankfurt a. O.), Otto Weitbrecht (in Firma: J. F. Steinkopf, Stuttgart).

Der am Kunstgewerbe-Museum veranstaltete Zyklus von Vorträgen des Direktorialassistenten Professor Dr. Loubier über »Graphische Kunst und Reproduktion« ist von einer größeren Zahl graphischer Anstalten, voran von den beiden staatlichen Druckereien in Berlin und Wien, auch von mehreren Künstlern und Kunstfreunden durch Hergabe von Bilddrucken verschiedener Techniken, von Druckplatten und Materialien auf das wirksamste unterstützt worden. Bei dieser Gelegenheit ist die Bibliothek durch die nachstehend aufgeführten Geschenke in den Besitz einer umfangreichen Sammlung von Proben der Verfahren des Bilddrucks (etwa 600 Blatt) gelangt.

BERLIN

Rich. Bong: Eine Anzahl Holzschnittproben aus dem eigenen xylographischen Atelier; Rasterheliogravüren der Rembrandt Intaglio Printing Company; ein Dreifarbendruck nach Rembrandt.

Georg Büxenstein & Comp.: Dreifarbendrucke, Heliogravüren, Netzätzungen; Darstellung einer Netzätzung in Platten; eine Rasterplatte.

Albert Frisch: Lichtdrucke; Plattenmaterial zur Darstellung des Lichtdrucks.

Galvanoplastik G. m. b. H.: Abdrucke von Fischergalvanos nebst Galvanoplatten.

Photographische Gesellschaft: Heliogravüren, eine Silberkopie, ein Dreifarbendruck.

Neue Photographische Gesellschaft in Steglitz: Rotationsphotographien und Pigmentkopien, darunter zwei Wandbilder größten Formats; eine Farbenphotographie mit Kopien von den Farbenteilplatten.

L. Gevaert & Cie.: Eine künstlerische Photographie.

Wilh. Greve: Licht- und Steindrucke.

G. Grotesche Verlagsbuchhandlung: Drei Radierungen von GEIGER, HALM, HEINR. WOLFF; zehn Lichtdrucke nach Dürer.

G. Heuer & Kirmse: Holzschnitte.

A. Hofmann & Comp.: Eine Originalzeichnung von G. BRANDT nebst Abdruck einer Ätzung danach.

Meisenbach, Riffarth & Co.: Eine größere Sammlung von Heliogravüren, Strich- und Netzätzungen; Darstellung einer Strichätzung in Platten; Darstellung einer Heliogravüre in Platten.

Herr Professor Emil Orlik: Ein Originalholzschnitt, ein Holzstock, ein Aquatintablatt.

Reichsdruckerei: Eine umfangreiche Auswahl von Drucken in den verschiedenen Verfahren ihrer Chalkographischen Abteilung.

Rud. Schuster: Eine Heliographie.

Ernst Wasmuth A.-G.: Einige Licht- und Farbendrucke.

DÜSSELDORF

R. Brend'amour & Co.: Holzschnitte.

FRANKFURT A. M.

J. C. Haas: Netzätzungen mit verschiedenen Rastern.

FRANKFURT A. O.

Kunstanstalt Trowitzsch & Sohn: Drei Wandbilder in Chromolithographie.

HÖCHST A. M.

Farbwerke, vorm. Meister Lucius & Brüning: Eine Pinatypie; fünf Diapositive nach den Teilplatten einer Farbenphotographie.

LEIPZIG

J. J. Weber: Holzschnitte aus dem eigenen xylographischen Atelier.

MÜNCHEN

Dr. E. Albert & Co., München und Berlin: Bilddruckproben; sechs Platten Autotypieklischeee, Albertgalvano, Reliefzurichtung.

Braun & Schneider: Eine größere Zahl Holzschnitte nach den verschiedenen Künstlern der Fliegenden Blätter«.

Brend'amour, Simhart & Co.: Proben von Bilddrucken, zumeist aus dem »Simplicissimus«.

Alphons Bruckmann: Netzätzungen.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.: Proben verschiedener neuerer Druckverfahren, vier ältere Woodburydrucke, Pigmentkopien.

Oskar Consée: Einige Proben von Farbendrucken.

Vereinigte Kunstanstalten München-Kaufbeuren: Bromsilberkopien, Lichtdrucke und Kudka-Gravüren.

Spitzertypie-Gesellschaft G. m. b. H.: Proben der Spitzertypie.

NÜRNBERG

E. Nister: Bilddruckproben.

PRAG

Böhmische Graphische A.-G. »Unie«: Eine große Sammlung von Bilddrucken in den verschiedensten Techniken.

Husnik & Häusler: Mehrere Dreifarbendrucke.

WIEN

C. Angerer & Göschl: Eine reichhaltige Sammlung von Drucken aus ihrer chemigraphischen Anstalt.

Herr Dr. Karl Giehlow: Mehrere Blätter aus der Reproduktion des Gebetbuchs des Kaisers Max (Farbensteindrucke von Albert Berger, Wien).

K. k. Hof- und Staatsdruckerei: Wertvolle Beispiele aus allen Abteilungen ihrer Reproduktionsateliers; Wandbilder in Originallithographie; zwei Mappen photographische Naturaufnahmen für den Anschauungsunterricht.

A. Krampolek: Bilddrucke in verschiedenen Verfahren.

J. Löwy: Lichtdrucke, Intagliodrucke, Netzätzungen, Dreifarbendrucke.

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 23 Werke und 17 Einzelblätter vermehrt.

Es schenkten:

Herr Verlagsbuchhändler Eugen Diederichs in Jena: P. Schreckenbach, Der Zusammenbruch Preußens im Jahre 1806. Jena 1906.

Herr Fabrikbesitzer Fritz Steinbock in Frankfurt a. O.: Edict, daß nach Verlauf sechs Monathe die Dienst-Mägde und gantz gemeinen Weibes-Leute . . . keine seidene Röcke . . . tragen sollen. D. d. Berlin, d. 6. Nov. 1731. 2 Bl.

Herr Professor Dr. Paul Ganz in Basel: P. Ganz, Die Abzeichen der Ritterorden und Turniergesellschaften. (Sonderabdruck aus: Schweizerisches Archiv für Heraldik 1905 und 1906.) Zürich 1906.

Herr Verlagsbuchhändler A. F. H. Auinger in Dresden: Henschel, Les Gardes Im-

périales et Royales de l'armée française. (Berlin um 1810.) Neudruck: Dresden 1904.

Herr Hofbuchhändler Karl Siegismund in Berlin: C. F. von Schlichtegroll und E. von Zoller, Porträtgalerie der regierenden Fürsten und Fürstinnen Deutschlands. Berlin 1890. 91.

JESSEN

K. NATIONALGALERIE

Angekauft wurden die Gemälde »Landschaft«, »Einkehr auf der Reise«, »Ruhender Mann«, »Falke auf Taube stoßend«, »Fackelzug«, »Damenbrustbild«, »Heinrich VIII. tanzt mit Anna Boleyn« und »Der Kopf eines Schimmels« von AD. VON MENZEL, »Almlandschaft« von FR. VON DEFREGGER, »Knabenbildnis« von F. VON RAYSKI, »Selbstbildnis« von W. VON KOBELL und »Selbstbildnis« von R. MENGS;

die Bildwerke »Porträtbüste König Friedrich Wilhelms III.«, »Porträtbüste der Königin Luise«, »Porträtbüste Salomon Veits«, die Gruppe »Friedrich der Große mit zwei Hunden«, vier große Reliefs »Römischer Signifer«, die »Skizze zum Denkmal des Fürsten Leopold von Dessau«, und der »Entwurf zum Denkmal Zietens« von G. SCHADOW, die »Protrātbüsten Zietens« und »Moses Mendelssohns« von J. P. A. TASSAERT, die »Porträtbüste Kants«, von F. HAGEMANN, die beiden Gruppen »Bulldogge mit 2 Jungen« und »Hund« von F. W. WOLFF, die »Statuette des Malers D. Brandt« von J. LIPPELT, sowie die »Porträtbüste des Staatsrats Stegemann« und die Statuette »Goethe im Hausrock« von CHR. D. RAUCH, die sämtlich nach schon vorhandenen Orginalen oder Originalmodellen in Bronze gegossen wurden;

an Aquarellen und Handzeichnungen zwei Blatt figürliche Studien von H. FÜSZLI, »Frauenbildnis« (Blei), »Marktfrauen« (Buntstift) und zwei Pastelle »Hände« von AD. VON MENZEL.

An Geschenken erhielt die Nationalgalerie die Ölgemälde »Die Welle« von G. COURBET vom Fürsten Guido Henckel von Donnersmarck in Berlin, »Uhu ein Reh anschneidend« von G. COURBET, »Selbstbildnis« von H. FANTIN-LATOUR, »Schwüle Luft«, »Blick aus dem Fenster« und »Das Modell« von M. VUILLARD von Herrn Generalkonsul Paul Freiherrn von Merling in Berlin, »Blühender Kastanienbaum« von P. A. RENOIR von Fräulein Elise Königs, »Don Quixote und Sancho Pansa« von H. DAUMIER und »Sonnige Stube« von W. HAMMERSHOI von dem verstorbenen Herrn Alfred Beit in London, »Trinkende Bauern« von J. ZULOAGA von Herrn Kommerzienrat Kopetzky in Berlin, »Weiblicher Kopf« von TH. COUTURE von Herrn Direktor Artur Gwinner in Berlin, »Aus dem Walde von Fontainebleau« von A. TEICHLEIN von Herrn W. Xylander in Kopenhagen, »Doppelbildnis der Eltern des Künstlers« von K. BEGAS D. Ä. von Herrn Baurat M. Friedeberg in Berlin, »Holländische Landschaft« von M. LIEBERMANN von Herrn Dr. jur. Ed. Simon in Berlin, »Herrenbildnis« von B. PANKOK von Herrn K. Steinbart in Berlin, und von ungenannten Kunstfreunden zwei Stilleben »Früchte und Geschirr« und »Blumen und Früchte« von P. CÉZANNE, »Der Nachmittag der Kinder in Vargemont« von P. A. RENOIR, »Das Landhaus in Rueil« von ED. MANET, »Die Tochter Jorios« von P. MICHETTI, »Die Kirche St-Germain l'Auxerrois in Paris« von CL. MONET, sowie das »Bildnis der Fürstin Fürstenberg« von der Hand eines unbekannten älteren Wiener Malers;

an Bildwerken »Kinderkopf« (Bronze) von F. M. CHARPENTIER, »Junger Zentaur« (Bronze) von J. A. J. FALGUIÈRE, »Lachendes Mädchen« (Bronze) von E. BOURDELLE, »Sechs Statuetten« (Bronze) und eine »Weibliche Idealbüste« (Terrakotta) von A. MAILLOL, »Angorakatze« (Bronze) von ED. STEINLEN, und »Bulldog« (Bronze) von R. BUGATTI, sämtlich von Herrn Generalkonsul Paul Freiherrn von Merling in Berlin;

an Handzeichnungen und Aquarellen usw. ein »Selbstbildnis« von AD. VON MENZEL (Ölstudie) von Herrn J. Aufseesser in Berlin, fünf Blatt Landschaften von M. ROHDEN von Herrn Bernt Grönvold in Berlin, das Aquarell »Der Rhein bei Mainz« von FR. HEIN von Herrn Ad. Rothermund in Blasewitz bei Dresden, das Aquarell »Weibliche Figur vom Rücken gesehen« von H. FÜSZLI von Herrn More Aday in London und ein Blatt »Medusenkopf« von AUG. RODIN von Herrn Regierungsrat Dr. von Burchard in

Berlin, sowie von ungenannten Kunstfreunden eine Sammlung von Zeichnungen und Illustrationen usw. in verschiedenen Techniken von M. LIEBERMANN, KÄTHE KOLLWITZ, CL. SIEWERT, J. SCHNORR VON CAROLSFELD, JAN VETH, V. VAN GOGH, O. GULBRANSON, O. REDON, H. DE TOULOUSE-LAUTREC, C. LAVAL, C. GUYS, H. ED. CROSZ, P. SIGNAC, M. LUCE, A. MAILLOL und C. SOMOFF.

An letztwilligen Zuwendungen erhielt die Nationalgalerie, und zwar als Vermächtnis des Dargestellten, das Bildnis des Konsuls a. D. Dr. jur. Ed. Grisebach (Pastell) von M. LIEBERMANN und als Vermächtnis der Frau Emilie Gilli, geb. Nobiling das Medaillonporträt A. J. Carstens (Bronze) von A. GILLI.

Nach Beendigung der durch den Schluß der deutschen Jahrhundertausstellung 1906 erforderlich gewordenen umfangreichen Abräumungs- und Neuordnungsarbeiten wurde die Nationalgalerie am 30. November dem Publikum wieder zugänglich gemacht.

V. TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN
1. JANUAR — 31. MÄRZ 1907

Der langjährige Architekt der Königlichen Museen Baurat Professor Merzenich ist am 1. November 1906 in den Ruhestand getreten. An seine Stelle wurde zum Architekten der Königlichen Museen ernannt Dr. Ing. Professor Messel, dem mittels Allerhöchsten Patents vom 13. März 1907 der Charakter eines Geheimen Regierungsrats verliehen worden ist. — Herr Paul wurde, unter gleichzeitiger Verleihung des Titels Professor, zum Direktor der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbe-Museums ernannt.

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Herren Eduard Schulte in Berlin und Friedrich Schwarz in Wien überwiesen der Gemälde-Galerie ein Bild von DAVID TENIERS aus der Sammlung Königswarter, eine sehr lichte, heitere Landschaft mit Staffage von Fischern, die, durch besonders leichte und frische Behandlung hervorragend, um so willkommener ist, als der Meister als Landschafter bisher nicht recht vertreten war.

Durch testamentarische Verfügung des Herrn Alfred Beit in London, der im Sommer 1906 verstarb, kam ein bedeutendes Doppelporträt von Sir JOSHUA REYNOLDS, Mrs. Boone mit ihrer Tochter, in die Galerie und wurde als Gegenstück des von demselben Gönner früher überwiesenen Männerporträts von THOMAS GAINSBOROUGH zur Aufstellung gebracht.

Herrn Generaldirektor Dr. Bode verdankt die Galerie eine stimmungsvolle Landschaft mit kegelspielenden Bauern von ADRIAEN BROUWER.

i. V.
FRIEDLÄNDER

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die Sammlung der Originale erhielt als Geschenk von Herrn Geheimrat Professor Dr. Fiedler in Dresden einen zum pergamenischen Telephosfries gehörigen bärtigen Kopf.

Erworben wurde eine auf den Zwölfgötterkult bezügliche griechische Inschrift (Dittenberger, Sylloge ^{2} 595).

Die Sammlung der Gipsabgüsse verdankt Sr. Exzellenz dem niederländischen Gesandten in Paris Herrn de Stuers den Abguß einer Bronzebüste des Augustus in der Vatikanischen Bibliothek.

Herr Professor Dr. R. von Schneider in Wien schenkte den Abguß einer kleinen Bronzebüste des Sokrates in der dortigen Antikensammlung (abgeb. im Eranos Vindobonensis).

Angekauft wurden Abgüsse der Hermen des Sokrates im Louvre und in Villa Albani und der Abguß des Hermes Lansdowne (Michaelis, Ancient Marbles 85).

Das früher sogenannte griechische Kabinett im Erdgeschoß des Alten Museums ist zur Aufnahme der wichtigeren antiken Inschriften eingerichtet und dem Publikum wieder eröffnet worden, so daß jetzt alle für den öffentlichen Besuch bestimmten Räume der Sammlung antiker Bildwerke allgemein zugänglich sind.

i. V.
WINNEFELD

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Seine Exzellenz Graf Pourtalès, Königlich Preußischer Gesandter in München, überwies der Abteilung ein Marmorrelief von der Hand des venezianischen Barockmeisters JOSEPH TORETTUS mit der Darstellung der Geburt Christi.

Durch letztwillige Verfügung des Herrn Alfred Beit wurde die Bronzensammlung um ein hervorragendes Stück, die Statuette des Herkules von ANTONIO POLLAIUOLO bereichert.

Die Herren Durlacher broth. in London schenkten eine runde Plakette — Lukrezia —, die in unserer Sammlung fehlte, eine Arbeit des MODERNO, mit Palmettenrahmen. Die Plakette ist bei Molinier unter Nr. 237 (I) irrtümlich als Arbeit des ANDREA BRIOSCO beschrieben.

Herr Generaldirektor Dr. Bode überwies der Abteilung eine ihm von befreundeter Seite zur Verfügung gestellte Bronzestatuette des Adam mit dem Grabscheit. Das sehr interessante Stück, ein unziselierter Wachsausguß, geht vielleicht auf FRANCESCO DA SANT' AGATA zurück.

i. V.
FRIEDLÄNDER

C. ANTIQUARIUM

Für die Sammlung der Terrakotten:

1. Strenge Figur eines Mädchens, das auf einer Ente sitzt. Aus Atalante im opuntischen Lokris.
2. Aphrodite mit Schwan, wie Winter, Typenkatalog II S. 220, 7, nur im Gegensinn. Ganz mit braungelber Bleiglasur überzogen. In Konstantinopel gekauft.
3. Lampe in Form eines sitzenden, karikierten kahlköpfigen Mannes, der in einer Rolle liest. Auf der Rolle in flotter Schrift eingegraben:

   Є V P Є I
   Π I Δ
   H C

   Als Tülle für den Docht diente der große Phallos, der fast ganz weggebrochen ist. Mit kupferfarbenem Firnis überzogen. Gefunden in Termessos in Pisidien.
4. Eine Sammlung von 26 Lampen und zwei Lampengriffen, die in Alexandria gefunden sind. Sie gehören verschiedener Zeit an und stammen nach Technik, Darstellungen und Inschriften aus einheimischen, italischen und griechischen oder kleinasiatischen Werkstätten. Eine späte Lampe trägt oben ringsum die Inschrift:

   N I K Λ H T V X H Λ Λ Є Ξ Λ N Δ P I
   νικᾷ ἡ τύχη Ἀλεξανδρείας

Für die Sammlung der Bronzen und Miszellaneen:

1. Die drei Henkel einer archaischen Bronzehydria, mit schöner grüner und blauer Patina. Der senkrechte Henkel zeigt oben zwei plastische Löwen zu den Seiten einer Palmette, am unteren Ende rechts und links einen sitzenden Widder und darunter ein altertümliches großes Gorgoneion. Fundort angeblich Korinth. Aus dem Pariser Kunsthandel.
2. Die drei nur ornamental verzierten, sehr schön geformten Henkel einer Bronzehydria des IV. Jahrhunderts. Die Ansatzplatten haben herzförmige Gestalt und sind durchbrochen. Auf dem der Mündung anliegenden Stücke des senkrechten Henkels steht in punktierten Buchstaben: Φ I Λ E. Aus dem griechischen Kunsthandel.
3. Archaische Statuette der nackten Aphrodite, die als Spiegelstütze gedient hat. Sie gehört zu der zuletzt von Furtwängler, Sitzungsber. der Bayr. Akademie 1905 S. 265 ff. besprochenen Klasse. Um die Brust ist ein Band mit Amuletten gelegt. In der Rechten hält die Göttin Krotala, die Linke und die Füße fehlen. An die rechte Schulter setzt eine kurzgekleidete Flügelgestalt an, von der Figur der linken Schulter ist nur ein kleiner

Rest erhalten. Sie dienten als weitere Stützen des Spiegels. Fundort angeblich Vonitza (Akarnanien). Aus dem Pariser Kunsthandel.

4. Zwei große goldene Ohrgehänge mit reichem figürlichen Schmuck und ein goldener Siegelring mit Darstellung der Aphrodite, die Eros schießen lehrt. Die drei Stücke sollen in einem Grabe auf Kalymnos gefunden sein.
5. Der von Schreiber, Alexandr. Toreutik S. 469 [199] beschriebene Fund von Silbergefäßen des II.—III. Jahrhunderts n. Chr., gallisch-römischer Fabrik, aus dem ägyptischen Theben: drei größere einfache Teller, zwei kleine Teller, drei große Eßlöffel, eine Kelle und das Mittelstück einer reliefgeschmückten Platte von ungewöhnlicher Größe.

   Dieser Fund bildet eine vollkommene Parallele zu einem anderen, derselben Zeit und demselben Kunstkreise angehörenden Funde aus Theben, der vor einigen Jahren von dem Antiquarium erworben wurde (Pernice, Archäol. Anzeiger 1904 S. 43 f.).

In den neuen Räumen des Antiquariums im Obergeschoß des Alten Museums wurde die Aufstellung der archaischen Vasen, der figürlichen Terrakotten aus Griechenland, der figürlichen Bronzen, der Freiherrlich von Lipperheideschen Sammlung antiker Helme und des Hildesheimer Silberschatzes vollendet, so daß vorläufig fünf Säle nach den Osterfeiertagen dem Publikum wieder geöffnet werden konnten.

i. V.
WINNEFELD

D. KUPFERSTICHKABINETT

Werke älterer Kunst

Schule Rembrandts. Elias in der Wüste. Lavierte Federzeichnung in Bister. Geschenk des Herrn Generaldirektors Wirklichen Geheimen Oberregierungsrats Dr. Bode.

Werke neuerer Kunst

Deutsche Künstler

ERNST GUNDELFINGER. 3 R.[1]) Geschenk des Künstlers.

Von einem Ungenannten wurden geschenkt:

PETER BECKER. 3 R.
OTTO GREINER. Auf der Terrasse. St.
ERNST GUNDELFINGER. 5 R.
MARIE LA ROCHE. 4 St.
EMIL ORLIK. 14 St.
KARL SCHMOLL VON EISENWERTH. 6 Illustrationen für den Hessischen Kalender 1907. St.
BERNARD SCHUMACHER. Das Pfeilerhaus in Hildesheim. R.
CURT ULBRICH. Die Mutter. St.
HEINRICH ZILLE. 6 R.

Auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1906 wurden angekauft und vom Ministerium überwiesen:

KARL KAPPSTEIN. Tempelruinen. — Hundeköpfe. St.
HANS MEYER. Dressur. St.

Ausländische Künstler

ANTOINE PHILIPPE D'ORLÉANS. Bildnis des späteren Königs Louis Philippe und seines Bruders (des Künstlers). 1805. St.
PAUL DUPONT. Bildnis des Dirk Tulp (nach P. Potter). R. Geschenk des Herrn Professors J. Six, Amsterdam.
AUGUSTUS C. JOHN. 4 R.
JOSEPH PENNELL. 8 R. (Ansichten von London.) Geschenk des Künstlers.
Sir JOHN CHARLES ROBINSON. 6 R. (Hind 3—II, 17, 20, 21, 23, 27.) Geschenk des Künstlers.

ILLUSTRIERTE BÜCHER

Klaus Groth. Quickborn. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Otto Speckter. Hamburg 1856. 8.
Albert Jacquemart et Edmond Le Blant. Histoire de la Porcelaine (mit 26 R. von Jules Jacquemart). Paris 1861. 3 Bände. 4.

[1]) K. = Kupferstich, R. = Radierung, H. = Holzschnitt, St. = Steindruck.

Anfangs April wurden die neuen Räume des Kupferstichkabinetts im südlichen Flügel des Obergeschosses dem Publikum geöffnet. Der östliche Saal enthält eine Ausstellung von Radierungen, Steindrucken und Handzeichnungen Goyas, größtenteils aus der im vergangenen Jahre erworbenen Sammlung Felix Boix in Madrid; der westliche ist als Studiensaal für die Werke moderner Meister reserviert, die dort in derselben Weise dem Publikum zugänglich gemacht werden wie jene der alten Meister im Studiensaal des nördlichen Flügels.

LEHRS

E. MÜNZKABINETT

Die Sammlungen sind um 7 griechische, 2 römische, 123 mittelalterliche, 30 neuzeitliche, 80 orientalische Münzen und 31 Medaillen, insgesamt 273 Stück, vermehrt.

Unter dem an Zahl nur geringen Zuwachs für die Abteilung der antiken Münzen befinden sich zwei Stücke von ganz hervorragender Bedeutung. Als Geschenk des Herrn Gerson Simon ein aus dem Funde von Abukir stammender Goldmedaillon (fünffacher *aureus*) der Kaiser Diocletianus und Maximianus: er zeigt auf der einen Seite die Brustbilder der beiden Kaiser einander gegenübergestellt, auf der Rückseite den feierlichen Umzug der zwei Kaiser in einem mit vier Elephanten bespannten und von acht Begleitern umgebenen Wagen. — Die andere Münze, ein Silberstater von Tarent, wurde vom Generaldirektor Wirklichen Geheimen Oberregierungsrat Dr. Bode überwiesen. Dieser Stater, von dem sonst kein anderes Exemplar bekannt ist, bringt die für Tarent bisher unbekannte Darstellung eines neben seinem Pferde stehenden Jünglings, dem ein Diener den Harnisch befestigt, indem er die Riemen unter der rechten Achsel anzieht.

Auch die mittelalterlich neuzeitlichen Stücke sind im wesentlichen Geschenke, für die wir zu danken haben der Rumänischen Numismatischen Gesellschaft in Bukarest (Plakette auf die Jubelfeier 1906), dem Verein für Heimatskunde in Eberswalde (arabischer Dirhem), der Frau Pfarrer Pietschker geb. v. Siemens in Potsdam (2 Porträtplaketten von Deitenbeck), den Herren Hofjuwelier Apell in Erfurt, E. Adams in Newyork (Porträtmedaille von Sturm), Wirklicher Geheimer Rat Exzellenz Fischer (Porträtmedaille von Hildebrand), Amtsgerichtsrat Kirsch in Düsseldorf (Strehlener Bracteat der Bischöfe von Naumburg), Bildhauer B. Kruse (19 Plaketten und Medaillen), Graf Lehndorff-Steinert, Bankier A. Löbbecke in Braunschweig (Porträtmedaille von Elster), Professor Moritz in Kairo (eine größere Anzahl kufischer Münzen), Direktor Perrot in Wiesbaden (mehrere orientalische Münzen), Repphan in Charlottenburg (mehrere russische Münzen), Bildhauer Professor Sturm in Leipzig (mehrere Porträtmedaillen und Plaketten), Tschorn in Friedenau (preußischer Taler), Geheimer Regierungsrat v. Ubisch (chinesisch-arabische Münzen aus Kaschgar), Professor Weinitz (Porträtplakette von Kittler), der Berliner Medaillenmünze Ostermann-Loos (13 Medaillen von W. Uhlmann) und der Württemberger Metallwarenfabrik in Cannstatt (Porträtplakette).

Dem Direktorialassistenten Dr. Nützel wurde der Titel eines Professors verliehen.

MENADIER. DRESSEL

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Durch Tausch mit der altchristlichen Sammlung des Kaiser Friedrich-Museums wurden zwei Holzschnitzereien spätrömischer Zeit der Abteilung zugeführt, nämlich erstens die interessante Büste eines Jünglings mit langen Locken, Ammonshörnern auf der Stirn und dem verkümmerten ägyptischen Götterkopfschmuck, zweitens ein kleines Krokodil.

i. V.
SCHÄFER

G. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Erworben wurden ein zyprischer Skarabäus aus weißem Stein, eine Zauberschale mit 14 Zeilen syrischer Schrift und ein kleiner persisch-ägyptischer Siegelzylinder aus Chalcedon mit Darstellung des Bes und der Legende הרות.

i. V.
MESSERSCHMIDT

H. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften in Berlin. 1906. XXXIX—LIII.

Senat der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin: R. Schöne, Die Anfänge der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Rede. Berlin 1907. — Erste internationale Mitglieder-Ausstellung 1907. Katalog.

Generalverwaltung der Königlichen Bibliothek zu Berlin: Jahresverzeichnis der an den deutschen Universitäten erschienenen Schriften. XX. Berlin 1906.

Direktion der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses zu Wien: Die Gemäldegalerie: Alte Meister. Wien 1907. (Illustr. Katalog.)

Ministerie van binnenlandsche zaken: Rijksmuseum van oudheden te Leiden. Verslag van den directeur 1905/06. 's Gravenhage 1907. — Oudheidkundige mededeelingen van het Rijksmuseum van oudheiden te Leiden. I. 1907.

Direktion des British Museum zu London: B. V. Head, Catalogue of the Greek Coins of Phrygia. London 1906. — Medallic illustrations of the History of Great Britain and Ireland. Pl. 41—60. London 1907.

Direktion des Kaiser Friedrich-Museums zu Posen: L. Kaemmerer, Kaiser Friedrich-Museum in Posen, 3. Jahresbericht, Etatsjahr 1905. — Amtlicher Führer, 2. Aufl. Posen 1907.

Direktion der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg: O. Waldhauer, Die Vasensammlung der Kaiserlichen Ermitage. St. Petersburg (1907).

The Carnegie Institution, Washington: Max Müller, Egyptological Researches results of a Journey in 1904. Washington 1906.

Kuratorium der Berliner Stadtbibliothek. Katalog der Berliner Stadtbibliothek. 3. Bd. Abt. 2. Berlin 1906.

Meddelanden från Nationalmuseum Nr. 31: Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1906. Stockholm 1907.

Direktion des Museums der Stadt Solothurn: Denkschrift zur Eröffnung von Museum und Saalbau der Stadt Solothurn. Solothurn 1902.

Siebente wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft. Leipzig 1907.

Oberlausitzer Kunstgewerbe-Verein: Zwölfte Kunstgewerbe-Ausstellung. Görlitz 1907.

Zeitschrift des Nordböhmischen Gewerbemuseums. Neue Folge. I. Reichenberg 1906.

Herr Hofrat Professor Dr. Franz Wickhoff in Wien: F. Wickhoff, Einige Zeichnungen Rembrandts mit biblischen Vorwürfen. Seminarstudien. Innsbruck 1906.

Herr Professor Dr. Eduard Meyer in Berlin: E. Meyer, Sumerier und Semiten in Babylonien. Berlin 1906. (Separatabdruck.)

Herr Oberbibliothekar Hofrat Dr. Brambach in Karlsruhe: Beschreibung von Münzen und Medaillen des Fürstenhauses und Landes Baden aus der Sammlung O. Bally. 2. Teil. Lief. 1—3. Aarau 1905/06.

Herr Dr. Wilhelm R. Valentiner in Berlin: Sammlung A. Beit in London: Spanisch-maurische Fayencen. London 1906.

Herr Dr. Ferdinand von Papen in Berlin: F. von Papen, Der Thyrsos. Berlin 1905.

Herr Dr. Walter Kaesbach in Berlin: W. Kaesbach, Das Werk der Maler Viktor und Heinrich Duenwege und des Meisters von Kappenberg. Inaug.-Dissert. Münster 1907.

Herr Dr. Jean Paul Richter: J. P. Richter, A descriptive catalogue of Old Masters of the Italian School. Villa Doccia. Fiesole. Florence 1907.

Frau Pfarrer Dr. Pietschker in Potsdam: Engelmann, Münz-Cabinet des Reisenden und Kaufmanns. Mulhouse 1835—39. — H. Kábdebo, Matthäus Donner. Wien 1880. — Th. Stenzel, Numismatische Studien. Leipzig 1876.

Herr Erwin Heusler in Straßburg: E. Heusler, Georg Ridinger. Straßburg (1907). (Separatabdruck.)

Herr Professor Dr. Daniel Burckhardt in Basel: D. Burckhardt, Eduard His-Heusler. (Separatabdruck.)

Herr R. Forrer in Straßburg: R. Forrer, Achmim-Studien. I. Straßburg 1901.

Herr Geheimer Regierungsrat F. Friedensburg in Steglitz: K. Bissinger, Funde römischer Münzen im Großherzogtum Baden. 2. Verzeichnis. Karlsruhe 1906.

Herr Geheimer Kommerzienrat Wilhelm Spemann in Stuttgart: Das Museum. X. Jahrgang. Berlin und Stuttgart (1906).

LABAN

J. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNGEN

Asiatische Abteilung (mit Ausschluß Ostasiens)

INDONESIEN

Geschenke. Herr J. J. Matthijsen, zur Zeit hier: Photographie eines Sumba-Insulaners aus Sumba. — Die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte: Sechs chinesische Porzellane, eine hölzerne Kalkdose und einen Tonkopf von den Kêi-Inseln. — Herr Ingenieur Giebeler in Groß-Lichterfelde schenkte die Photographie eines ägyptischen Schâdûf zur Erläuterung der in der indischen Sammlung vorhandenen Modelle von Wasserhebevorrichtungen.

Ankäufe. 26 Photographien aus Atjeh, Padangsche Oberlanden, Mentâwei. — Einen Batik-Slendang aus Java. — Zwei ziselierte messingene Wasserkannen und eine ebensolche Deckeldose aus Java.

i. V.
MÜLLER

Ostasiatische Abteilung

CHINA

Geschenke. Herr Bankdirektor O. Messing, hier: Zwei Landschaftsdarstellungen aus Metallstreifen auf Papierhintergrund. — Herr Assistenzarzt Dr. Hildebrandt, hier: Sieben Photographien: Hinrichtung der Großwürdenträger in Peking. — Herr Heppner, hier: Ein Kultbild mit merkwürdiger Darstellung und mandschurischem Text. — Herr Konsul von Varchmin, Pakhoi-Hoihow, Südchina: Teile eines Frauengewandes und ein Paar silberne Frauenohrringe von den wilden Leistämmen im Innern der Insel Hainan. — Herr A. von Le Coq, hier: Ein Werk mit dem Titel: P'u-tsi-tsa-fang = Vermischte Rezepte für allgemeine Hilfeleistungen und Text in chinesischer, mongolischer, mandschurischer und tibetischer Sprache. — Herr Generalkonsul Paul von Mendelssohn-Bartholdy, hier: Eine kostbare siebensaitige Laute mit Überzug aus graviertem Lack, Steg und Sättel aus weißlicher Jade, Wirbel aus weißer, goldgravierter Jade. Datiert: K'ién-Lung zehntes Jahr = 1742.

Ankäufe. Große Bronzefigur des chinesischen Kriegsgottes Kuan-yü. — Zwei Steigbügel in Cloisonné-Technik. — Kreiskarte von Li-hién in der Provinz Tschï-li. — 20 chinesische Stiche aus der Zeit K'ién-Lungs (1732 bis 1792) mit Darstellungen von Schlachten.

JAPAN

Geschenke. Herr Rentner Gustav Jacoby, hier: Zwei Riesenkarpfen (Koi) aus Stoff, welche man wie Flaggen am Knabenfeste (5. Mai) als Symbole des beharrlichen Fortschreitens hißt. — Fräulein Julie Schlemm, hier: Vier Netsuke aus Holz von sehr zierlicher Ausführung.

MÜLLER

Afrikanisch-ozeanische Abteilung

NORDAFRIKA

Ankauf. 343 Photographien aus Abessinien.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Direktor Perrot, zur Zeit Wiesbaden: 16 Ethnographika von der Küste und den Massai und eine Photographie. — Herr Regierungsrat Dr. Stuhlmann in Amani: Ein durchbohrter Stein vom Kilimandscharo und sechs Photographien einer Pygmäenfrau.

Ankauf. 215 Photographien.

SÜDAFRIKA

Geschenk. Herr L. C. Brown in Beyerskloof, Cape Colony: Sechs prähistorische Steinwerkzeuge.

Ankauf. Eine Sammlung von 75 Nummern aus dem Barotse-Land.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Hauptmann Glauning in Bamenda: Eine ungewöhnlich große und sehr schön geschnitzte Trommel aus dem Bezirk Bamenda in Kamerun. — Herr Stabsarzt Dr. Fülleborn in Hamburg: Ein Stück »Lehmbrot« aus Anecho in Togo.

Ankäufe. Eine Sammlung von 55 Nummern aus Nordwest-Kamerun und 20 Stücke aus dem Kongogebiet.

OZEANIEN

Geschenke. Die Koninklyk Nederlandsch Aardrykskundig Genootschap in Amsterdam: Eine sehr interessante und wertvolle Sammlung von 15 Nummern aus Holländisch-Neuguinea. — Frau Antonie Brandeis, hier: Ein Fadenspiel (cat's cradle) von Nauru.

Ankäufe. Vier geschnitzte Hausbretter und ein Hauspfosten von den Tami-Inseln, ferner 18 Gegenstände aus Neuguinea, den Salomo-Inseln und Santa Cruz.

v. LUSCHAN

Amerikanische Abteilung

NORDAMERIKA

Geschenk. Die deutsche Südpolarexpedition: Einen in Kamtschatka hergestellten Expeditionsschlitten. — Herr Leutnant Osius, hier: Einige von ihm in New Mexico aufgenommene Photographien.

MITTELAMERIKA

Geschenk. Herr Kaiserlicher Vizekonsul Dr. Heyer, zur Zeit in Charlottenburg: Einen schön ornamentierten Reibstein in Form eines Jaguars und zwei Tongefäße aus Costa Rica.

SÜDAMERIKA

Ankauf. Zwei Holzschemel aus Surinam.

i. V.
SCHMIDT

Anthropologische Sammlung

Herr Regierungsrat Senfft in Yap schenkte fünf Schädel aus Yap. — Herr Dr. R. Thurnwald, zur Zeit in Herbertshöhe, sandte den Schädel eines zu Canton hingerichteten Chinesen.

v. LUSCHAN

Personalien

Herr H. Körber und Stud. phil. Beck sind am 13. bzw. 14. Februar 1907 als wissenschaftliche Hilfsarbeiter bei der Asiatischen Abteilung eingestellt worden. Ersterer ist am 31. März 1907 aus dem Museumsdienst wieder ausgetreten.

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG UND SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

A. Vorgeschichtliche Abteilung

PROVINZ OSTPREUSZEN

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung. Grabfunde von Anduln, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSZEN

Ankauf. Funde von einem Gräberfelde bei Kaldus, Kr. Kulm.

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenk. Herr Brauereibesitzer Wendeler in Soldin: Steinhammer vom Rehnitzer Bruch bei Soldin, Kr. Soldin. — Herr Professor Hentig in Berlin: Flintsplitter und Topfscherben von verschiedenen Fundstellen. — Herr Rittergutsbesitzer Thorer auf Graeden: Grabfunde von Graeden, Kr. Weststernberg.

ÖSTERREICH-UNGARN

Ankauf. Stein- und Bronzegeräte aus Böhmen. — Paläolithische Funde von Krems a. d. Donau.

B. Sammlung für Deutsche Volkskunde

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenk. Herr Pastor Ditten in Tzschecheln, Kr. Sorau: 3 Totenkränze aus der Kirche in Tzschecheln.

PROVINZ OSTPREUSZEN

Geschenk. Herr Gymnasialdirektor Dr. Schnippel in Osterode: Fangespiel aus 26 geschnitzten Holzstückchen von Thierberg, Kr. Osterode.

PROVINZ WESTPREUSZEN

Überweisung von der ethnologischen Sammlung des Museums für Völkerkunde: Handmühle aus dem Kreise Flatow.

PROVINZ POMMERN

Geschenk. Herr Kastellan Strumpf in Berlin: einen Desemer aus Belgard.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Dr. Ebert in Berlin: eine silberne Wachsstockbüchse aus Jerichow.

FRANKFURT A. M.

Ankauf. Einen sogenannten Frankfurter Eichenschrank.

RHEINPROVINZ

Geschenk. Herr Konservator E. Krause in Berlin: zwei sogenannte Klåskerle (Nikolausgebäck) aus Barmen.

SCHLESWIG-HOLSTEIN

Ankäufe. Frauenhaube, Hornkamm, Mieder und Brusttuch aus Pötrow, Amt Lauenburg (ältere Tracht). — 14 Photographien von Gebäuden, Holzschnitzereien, Stein- und Metallarbeiten aus Nordfriesland.

SCHAUMBURG-LIPPE

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: einen eichenen geschnitzten Schrank, eine Sammlung von Bändern und Besätzen der Bückeburgischen Volkstracht und Teile derselben Tracht.

Ankauf. Truhen, Stühle und Volkstrachtenteile aus Bückeburg.

BAYERN

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: 2 Modellpuppen in oberbayerischer Volkstracht und in der Tracht einer Münchenerin von 1807.

Ankauf. Bemalter Schrank aus der Oberpfalz.

WÜRTTEMBERG

Geschenk. Herr Geheimer Oberregierungsrat Direktor Dr. von Bezold in Berlin: 6 Marzipangebäcke aus alten Holzformen mit verschiedenen Darstellungen aus Ulm.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenke. Herr James Simon in Berlin: 4 reich geschnitzte und bemalte Kumpfe aus Fasano-Varena, Tirol. — Herr H. von Preen in Osternberg: Feuerstahl, Zimmermannswerkzeuge, Lampe, Holz-Nußknacker, bemaltes Brett, Spinnrocken und geschnitzten Spiegelrahmen aus dem oberen Innviertel, Oberösterreich.

Ankäufe. Große Sammlung von Haus- und Wirtschaftsgerät, Kultusgeräten usw. aus dem oberen Innviertel; einen Hühnerkasten, Tisch, Eckschränkchen, Ochsenjoch, Grabkreuze, Kinderlaufstuhl, Dreschstecken u. a. ebendaher, sowie einen bemalten Schrank, bemalte Truhe und Brodrahmen von See bei Ach in Oberösterreich. — Ein Kruzifix, 3 eiserne Kastenschlösser und 2 Druckstöcke für Zeugdruck aus Tirol. — Eine Huttlermaske, Viehkranz, Haarschmuck (Tschaipek), Kuchenform, Klöppelgeräte, Körbchen, Hausaltar, kleine Truhe, Schachtel, Maultrommel in geschnitztem Behälter und Sensenscheide aus Tirol.

ITALIEN

Seine Majestät der Kaiser und König überwies zur Aufstellung eine figurenreiche neapolitanische Weihnachtskrippe aus dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts.

Geschenk. Herr Geheimer Sanitätsrat Dr. Weiß in Bückeburg: einen Filter zur Olivenpresse, einen Makkaroniseiher, ein Sieb und ein Trinkgefäß für Geflügel aus Bari, Apulien.

Bibliothek

Geschenk. Frl. Minerva Cosma in Hermannstadt: ein Tafelwerk »Ornamente rumänischer Hausindustrie« von Minerva Cosma.

Am 22. März eröffnete Seine Majestät der Kaiser und König eine Sonderausstellung der Vorgeschichtlichen Abteilung im Kunstgewerbe-Museum. Sie enthält kostbare germanische Schmucksachen und Geräte aus der Völkerwanderungszeit und den nachfolgenden Jahrhunderten, welche teils als Geschenk, teils als Leihgaben einem ungenannten Gönner verdankt werden. Die Funde sind nach der Stammeszugehörigkeit ihrer früheren Besitzer aufgestellt, und zwar sind vertreten: die Ostgoten in Südrußland, die Ostgoten in Italien, die Westgoten in Spanien, die Langobarden in Italien, die Merowinger in Deutschland und Frankreich und die Angelsachsen in Groß-Britannien.

i. V.
GÖTZE

K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

Medaillon in Gold und Email mit zwei Figuren in Relief, Deutschland, XVI. Jahrhundert.

Susannenschüssel, Zinn, Modell von Enderlin, Nürnberg, Anfang XVII. Jahrhundert.
Vier Türumrahmungen, bunter Marmor, Italien, Ende XVI. Jahrhundert.
Marmorvase mit Bronzemontierung, Berlin, Ende XVIII. Jahrhundert.
Porzellanschüssel nach chinesischem Vorbild, Meißen um 1730.
Anhänger mit Kreuzigungsgruppe, Deutschland, XV. Jahrhundert.

Geschenke

Frau Legationsrat Kettner in Berlin: Blauer Beutel, armenische Nadelarbeit.
Herr Karl Döbel in Berlin: Goldene Taschenuhr, Longines, Genf 1906.

Sonderausstellungen

Vom 24. Januar bis 6. März d. J.

ältere japanische Wandschirme, aus Privatbesitz und aus dem Museum für Völkerkunde.

Vom 10. bis 20. Februar d. J.

Schülerzeichnungen des Verbandes geprüfter Zeichenlehrer Berlins und der Provinz Brandenburg.

Vom 13. Februar bis 17. März d. J.

eine Auswahl schriftkünstlerischer Arbeiten aus dem im Sommer 1906 an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf stattgehabten Schriftkursus für Lehrer preußischer Kunstgewerbeschulen unter Leitung des Direktors Professor Peter Behrens.

Vom 22. März ab auf sechs Wochen

Neuerwerbungen des Museums für Völkerkunde:

Altperuanische Altertümer aus der vormals Gretzerschen Sammlung in Hannover und aus der Sammlung Baeßler;

Teil einer Sammlung, welche Herr Zavaleta in den Calchaqui-Tälern in Argentinien zusammengebracht hat;

Südsee-Ethnographika aus Polynesien, Samoa und Marquesas; Schnitzereien aus Nordwest-Kamerun. Siamesische Metallgefäße und Kasten;

außerdem aus der vorgeschichtlichen Abteilung Funde der Völkerwanderungszeit, vorwiegend Schmucksachen.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herrn Karl Döbel in Berlin: Vierundvierzig goldene, zum Teil brillantenbesetzte Genfer Longines-Taschenuhren.

Von Herrn Landschaftsmaler Dr. von den Velden in Weimar: Gemalte genealogische Wandteppiche.

Von Fräulein Hamkens in Berlin: Eine Auswahl neuer Gobelinwebereien und Knüpfarbeiten sowie ein neu konstruierter Webstuhl für Knüpftechnik und Gobelinwirkerei.

Schreibtisch und Sessel nach Entwurf von Professor Joseph M. Olbrich, ausgeführt von der Firma Glückert in Darmstadt, Ehrengeschenk Deutscher Industrieller an den Reichskommissar für die Weltausstellung St. Louis 1904 Herrn Geheimen Oberregierungsrat Dr. Theodor Lewald.

i. V.
JESSEN

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und ihre graphischen Sammlungen wurden um 288 Werke und 595 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Max von Boehn in Berlin: M. v. Boehn, Spanische Reisebilder. Berlin 1904.

Herr Karl Ernst Poeschel in Leipzig: August Potthast, Geschichte der Buchdruckerei im Umriß. (Berlin um 1867.)

Herr Rudolf Dührkoop in Berlin: R. Dührkoop, Kamera-Bildnisse von Mitgliedern der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1906.

Herr Dr. Emil Major in Basel: E. Major, Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Straßburg 1907.

Herr Direktor Eugen von Radisics in Budapest: E. de Radisics, Guide du Musée Georges Rath à Budapest. Budapest 1906.

Herr Maler W. Danz in Dessau: Graphische Arbeiten eigener Hand und aus der von ihm geleiteten Fachklasse der Handwerkerschule in Dessau.

Herr Maler Max Heilmann in Frankfurt a. O.: Eine Sammlung von Radierungen eigener Hand.

Herr Wilhelm Spohr in Friedrichshagen: Eine Sammlung von Buchschmuck, Titelblättern u. a. nach Entwürfen des Malers Fidus.

Herren Sinsel & Co. in Ötzsch: Eine Sammlung von Lichtdrucken und Farbendrucken aus der Kunstanstalt Sinsel & Co.

Herr Dr. Otto Eysler in Berlin: Ein Blatt Handzeichnung, Offizier mit zwei Damen, Originalzeichnung für die »Lustigen Blätter« von Max Heilemann.

Ferner schenkten kleinere Werke und Einzelblätter: die Herren Bard, Marquardt & Co. (Berlin), Dr. Hans Bethge (Steglitz), Max von Boehn (Berlin), Dr. Konrad Buchwald (Breslau), Direktor Karl Lacher (Graz), Professor Rudolf von Larisch (Wien), F. Nigg (Magdeburg), Martin Oldenbourg (Berlin), Professor Friedrich Rathgen (Berlin), Dr. Johnny Roosval (Upsala), Fritz Steinbock (Frankfurt a. O.), R. Weber (Vertreter der Firma Manzi, Joyant & Co.) (Berlin), Dr. Julius Zeitler (Leipzig), Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Friedmann & Weber (Berlin), Deutsche Verlagsanstalt (Stuttgart).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 9 Werke und 6 Einzelblätter vermehrt.

Es schenkten:

Frau Anna Gwinner in Berlin: Cham, Paris à Bruxelles. (Paris um 1850.)

Herr Verleger J. Spiro in Berlin: O. Pniower, Bilder aus dem alten Berlin. 2. Auflage. Berlin 1907.

JESSEN

III. UNTERRICHTSANSTALT

Schuljahr 1906/07

Das Wintersemester wurde am 8. Oktober begonnen und am 27. März geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschule			Abendschüler	Zusammen
	Vollschüler				
	des Vorbereitungsunterrichts	der Fachklassen	Hospitanten		
Schüler .	87	130	12	242	471
Schülerinnen .	43	55	53	66	217
Zus. . .	130	185	65	308	688

von denen insgesamt 1724 Plätze belegt wurden.

PAUL

L. NATIONALGALERIE

Angekauft wurde das Gemälde »Blick in den Garten des Prinzen Albrecht« — Öl — von AD. VON MENZEL, die Bildwerke »Statuette E. Kants« von CHR. D. RAUCH, »Schlafendes Mädchen«, »Kopf Blüchers« (als Stockknopf) und die Reliefs »Bogenschütze« (zwei Reliefs), »Adam und Eva«, »Weiblicher Akt« (Vorder-, Rücken- und Seitenansicht), »Wettreiten« und »Siegesfahrt« von G. SCHADOW, die sämtlich nach schon vorhandenen Originalen oder Originalmodellen in Bronze gegossen wurden, sowie die »Büste E. Drippes« von H. J. PAGELS, und an Handzeichnungen usw. das Blatt »Im Mondschein« — Wasserfarben — und die Holzstockzeichnung »Schlußvignette zu Kleists Zerbrochenem Krug« von AD. VON MENZEL.

V. TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Achtundzwanzigster Jahrgang Nr. 4 1. Oktober 1907

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. APRIL — 30. JUNI 1907

A. GEMÄLDE-GALERIE

Erworben wurden im verflossenen Quartal:

1. ANTONIO CANALE, Ansicht von S. Maria della Salute zu Venedig.

2. HIERONYMUS BOSCH, Johannes auf Patmos, auf der Rückseite grau in grau die Passion Christi.

Der Kaiser Friedrich-Museums-Verein überwies zu dauernder Aufstellung die folgenden Gemälde:

1. GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO, Kreuztragung Christi, Entwurf zu dem Altarbilde in S. Alvise zu Venedig.

2. FRANCESCO GUARDI, Ansicht des Markusplatzes zu Venedig.

3. MICHELE DA BESOZZO, kleines Tondo mit der Krönung Mariä.

4. Florentiner Meister um 1530, Bildnis eines jüngern Mannes.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

In die Sammlung der Originale kam aus dem Kunsthandel das Oberteil einer archaischen weiblichen Statuette, als deren Fundort Chalcedon genannt wurde.

Die Sammlung der Gipsabgüsse erwarb:

die Sphinx aus Ägina (Furtwängler, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. I, 1906, S. 1 ff.),

Kopf und Rumpf von der Statue eines trunkenen Satyrs in München (Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek n. 224),

die Statuette einer tanzenden Mänade in Dresden (Treu, Mélanges Perrot, Taf. V, S. 317),

den Kopf einer Porträtstatue aus Priene, in London (A. H. Smith, A Catalogue of sculpture in the British Museum II, Nr. 1152, Taf. XXII).

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Erworben wurden im verflossenen Quartal:

1. Eine in Holz geschnitzte thronende Madonna, westdeutsche, vermutlich westfälische Arbeit von etwa 1250.

2. Zwei Statuen eines bayerischen Meisters um 1520, der hl. Georg und der hl. Petrus, mit vollkommen erhaltener Vergoldung und Bemalung.

3. Ein deutsches Elfenbeinrelief aus dem X. Jahrhundert, fragmentarisch, mit dem Abendmahl Christi.

Als Geschenk eines anonymen Gönners kam in die Sammlung:

Ein deutsches Stuckrelief, mit Bemalung, von 1480 ungefähr, mit der Darstellung: Christus am Ölberg; ein Gegenstück davon in der Sammlung J. Böhler, München.

Der Kaiser Friedrich-Museums-Verein überwies zu dauernder Aufstellung die folgenden Bildwerke:

1. Schwäbischer Meister um 1520, Altärchen mit dem Hochrelief der Sippe Christi.

2. Schwäbischer Meister um 1510, zwei Reliefs mit alter Polychromie, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige.

3. Schwäbischer Meister um 1460, sitzende Madonna mit zwei krönenden Engeln zu Häupten.

4. Bayerischer (?) Meister um 1500, Statue des segnenden Christus.

5. Meister KRENNIS (tätig in Bayern, zu Anfang des XVI. Jahrhunderts), Statuetten zweier weiblicher Heiligen.

6. Niederländischer Meister vom Beginn des XVI. Jahrhunderts, Teilstück aus einem Altar, Beweinung Christi, mit alter Polychromie.

7. Meister SL (1536), Buchsrelief mit der Justitia.

8. PANCRAZ LABENWOLF, Bronzestatuetten eines Bauern und einer Bäuerin.

9. Art des BRUNELLESCHI, Büste eines bärtigen Mannes in Bronze.

10. Paduanisch um 1500, Ziege in Bronze.

11. Paduanisch um 1500, Wölfin in Bronze.

12. DONATELLO, kleines Tonrelief, in altem Rahmen, die Madonna mit vielen Engeln.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Für die Sammlung der Vasen:

Großer rotfiguriger Aryballos mit Goldschmuck von sehr guter Erhaltung und feinster Zeichnung. Die Darstellung ist wohl auf Paris und Helena zu deuten. Aus Griechenland.

Wesentliche Lücken im Bestande des Antiquariums wurden durch die Erwerbung einer ganzen Sammlung griechischer und römischer Altertümer aus Südrußland gefüllt. Sie enthält:

1. Zahlreiche feine Schmucksachen aus Gold: Halsketten, Ohrringe, Fingerringe usw.
2. Halsketten aus Stein, Glas, Fayence.
3. Farbige und farblose Gläser verschiedener Technik und aus verschiedenen Zeiten.
4. Geräte und Gefäße aus Bronze, darunter ein feiner korinthischer Helm mit der Inschrift: ΔΙΟΣ auf dem rechten Wangenteil.
5. Gegenstände aus Holz.
6. Eine große Anzahl von Terrakottafiguren der einheimischen Art.
7. Zahlreiche Belagstücke aus bemaltem Stuck, die zum Schmuck von Holzsärgen gedient haben, unter ihnen mehrere Niobidengruppen.
8. Proben der in Südrußland vorkommenden Keramik: importierte schwarzfigurige attische Gefäße, rotfigurige Aryballen mit bunten Farben und Goldschmuck, mehrere der Südrußland eigenen, mit matten bunten Farben bemalten Peliken, hellenistische und frührömische Keramik, zahlreiche Lampen, Amphorenhenkel mit Stempel. Ein megarischer Becher trägt auf dem Boden den Stempel:

ΟΥΙΛΙΣ

Das Rund vom Boden eines andern Bechers zeigt die Büste einer Göttin mit Turmkrone und die Inschrift: ΚΙΡΒΕΙ (vgl. v. Stern, Berichte der archäol. Kommission [russisch] III, S. 6).

Dieselbe Sammlung enthielt außerdem einige im europäischen Kunsthandel erworbene Stücke. Von diesen sei hervorgehoben die seit langer Zeit verschollene rotfigurige Schale mit der Inschrift:

ΛΛΑVΚΟ[Ν]
ΚΑΛΟS

(vgl. Klein, Vasen mit Lieblingsinschr. 2. Aufl. S. 154, Nr. 1). Die Außenseiten zeigen den Kampf von Hopliten gegen schwergerüstete griechische Reiter.

KEKULE VON STRADONITZ

D. KUPFERSTICHKABINETT

Werke älterer Kunst

KUPFERSTICHE, HOLZ- UND METALLSCHNITTE

Deutsche Schule XV. Jahrhundert. Kreuzigung Christi. Schreiber 670. Altkolorierter H.[1]). — Martyrium des hl. Veit. Unbeschrieben. Altkolorierter H.

[1]) K. = Kupferstich, R. = Radierung, H. = Holzschnitt, St. = Steindruck.

ISRAEL VAN MECKENEM. S. Katharina von Siena. B. 125. G. 339. Das Wappen mit dem radschlagenden Bauern. B. 194. G. 442. 2 K.

LUCAS CRANACH. Melanchthon, stehend mit Wappen. Unbeschrieben. H.

HANS BURGKMAIR. Madonna zwischen zwei männlichen Heiligen (Pelagius und Konrad) aus Missale Constantiense 1505. Altkolorierter H.

GEORG PENCZ. Abraham und Hagar. B. 6. K.

Deutsche Schule XVI. Jahrhundert. Blatt mit 36 Spielkarten. Altkolorierter H. — Blatt mit 9 Spielkarten. H.

DANIEL CHODOWIECKI. Engelmann 9 II — 401. 444. 445. 446. 467 — 452 — 453 — 454 — 455 — 712 Ib (12 R. auf 1 Bl.) 699 und 700 verf. Abdr. Ia — 848 verf. Abdr. Ia 2 — 850 Ia verf. Abdr. nicht bei Engelmann (links unten Jünglingskopf). 26 R. 11 Bl.

KARL SCHÜTZ und JOHANN ZIEGLER. 4 Wiener Ansichten und 1 Titelblatt. 5 kol. R.

SWART VON GRONINGEN. Titelumrahmung. Aus dem Buch Joh. Alex. Brassicanus. Elegadion. Basel 1521.

HENDRIK GOLTZIUS. B. 226, 232, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, Dutuit 226a (zweimal, in verschiedenen Farben). 11 Farbenh. B. 226, 241, 242. 3 H. auf blauem Papier.

CHRISTOFFEL JEGHER. Brustbild eines Mannes. Dutuit IX. 88 (nach Rubens). Farbenh.

JAN LIEVENS. Der hl. Franziskus. B. 6. R.

JONAS SUYDERHOEF. Hendrik Goltzius. Wussin 30. I. K.

FERDINAND BOL. Der hl. Hieronymus in der Höhle. B. 3. R.

WALLERANT VAILLANT. Prinz Ruprecht von der Pfalz. Wessely 55. II. Schabkunstblatt.

CORNELIS DUSART. Der Soldat und seine Geliebte. Dutuit 42. Schabkunstblatt.

Italienische Schule XV. Jahrhundert. Christus vor dem Hohenpriester. B. XIII. 78. 18. K.

ZOAN ANDREA. Aufsteigendes Ornament (Kopie nach B. 23). Metallschnitt.

Italienische Schule XVI. Jahrhundert. Löwenjagd. Unbeschrieben. H. — Pietro Aretino. Unbeschrieben. K.

ANTONIO MARIA ZANETTI. B. 65, 66, 69. 3 Farbenh.

Französische Schule XVI. Jahrhundert. »Le pigon.« — Der hl. Nikolaus von Myra. 2 H., eingeklebt in zwei eisenbeschlagene Holzkasten.

JACQUES CALLOT. Das Martyrium des hl. Sebastian. Meaume 137 I. — Der Jahrmarkt von Gondreville. M. 623 I. — Die kleine Ansicht von Paris. M. 712. 3 R.

C. ROY. Jean Baptiste Molière. R. Geschenk des Herrn Dr. Paul von Liebermann in Berlin.

PETER OLIVER. Halbfigur einer lesenden jungen Frau. Nagler, Mon. IV. 3183 I. R.

ZEICHNUNGEN

Deutsche Schule XVI. Jahrhundert. Landsknecht mit Helmbarte. Federzeichnung, leicht laviert.

Niederländische Schule Anfang XVI. Jahrhundert. Enthauptung Johannis des Täufers. Federzeichnung.

Niederländische Schule XVI. Jahrhundert. Kopf eines Mädchens im Strohhut (zweimal). Rückseite: Pflanzenstudie. Silberstiftzeichnung auf weißgrundiertem Papier.

DIRK VELLERT. Gideon im Gebet kniend. Getuschte Federzeichnung (Rund).

ANDRIES BOTH. Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena (Rückseite). Federzeichnung.

JOHANN HEINRICH ROOS. Studienblatt mit Schafen und Widdern. Desgl. mit Schafen und Lämmern. 2 Kreidezeichnungen.

Italienische Schule XV. Jahrhundert. Geharnischte mit Pferden. Federzeichnung.

JACOBUS DE VORAGINE. Legende de tutti li sancti. Venezia. Nic. Jenson. 1475. Copinger 6497. Mit Federzeichnungen eines venezianischen Künstlers vom Ende des XV. Jahrhunderts.

FRANCISCO DE GOYA. »Se hace militas.« »Locos.« 2 Kreidezeichnungen. — »No sabe lo que hace.« »Aprende a ver.« »Io oygo los ronquidos.« »Valentias cuenta con los años.« — »Sueño de buena echizera.« — Irrenanstalt. — Karren. 7 Tuschzeichnungen.

BÜCHER

Die duytsche evangelien epistolen und lectionen. 1489. o. O. (Köln, Lud. de Renchen) fol. Hain 6751, Proctor 1265. Mit altkolorierten H.

Trithemius. Liber octo questionum. Oppenheim 1515 u. a. Alter Sammelband mit H. Ursprung und Herkummen der zwölff ersten alten König und Fürsten Deutscher Nation. 1543. Nürnberg, Hans Guldemundt. M. D. XLIII. Mit H. von Peter Flettner.

PHOTOGRAPHIEN

18 Photographien nach Zeichnungen eines italienischen Künstlers aus dem Marcanova-Codex in Modena. Geschenk des Herrn Prof. Dr. Christian Hülsen in Rom.

Werke neuerer Kunst

Deutsche Künstler

ANTON FALGER. 12 Bl. Steingravierungen nach Callot. 1818.

WILHELM LEIBL. Bildnis des Malers Wopfner. Gronau 3. Probedruck. — Bildnis von Leibls Mutter. G. 5. Probedruck. — Bildnis einer Dame. G. 6. — Kopf eines Knaben. G. 8. Probedruck. — Kopf einer alten Frau. G. 11. Probedruck. — Kopf einer älteren Frau. G. 12. Probedruck. — Kopf einer jungen Bäuerin. G. 14. Probedruck vor Verkleinerung der Platte. Probedruck. 7 R.

JOH. GOTTH. MÜLLER. 2 St.

EUGEN NEUREUTHER. 1 R. 1 St.

FRIEDRICH PRELLER. 1 R.

PHILIPP RUMPF. 6 R.

M. VON SCHWIND. 4 H.

PETER BEHRENS. 1 St.

SIEGFRIED BERNDT. 3 farbige H.

FRITZ BÖHLE. St. Martin. — St. Antonius. — St. Hieronymus. — Bauern mit Pferd. — Grabende Bauern. — Illustration zum Narrenschiff. — Der Dachdecker. — Markt. 8 R.

GUSTAV EILERS. 2 K.

H. GATTIKER. 1 R.

LILI GÖDL-BRANDHUBER. 2 R.

FERD. GOLD. 2 R.

ROB. HAUG. 1 St.

LUDW. H. JUNGNICKEL. 7 R. 1 St. 3 Bl. in Spritztechnik.

LEOPOLD Graf KALCKREUTH. 1 R.

EUGEN KIRCHNER. 3 R.

ALBERT KRÜGER. 5 K. 7 R.

EMIL LUGO. 3 R.

RICHARD LUX. 2 farbige R. 1 Aquatinta.

HANS MEYER. 3 R.

HERMANN SANDKUHL. 3 St.

GERTRUD SCHÄFER. 2 St.

ROBERT STERL. 1 St.

MAX A. STREMEL. 1 St.

HERMANN STRUCK. 1 R.

A. THOMANN. 2 farbige H.

WILLIAM UNGER. 2 K. 2 R.

WALTER ZEISING. 2 R.

Franzosen

PAUL ALB. BESNARD. 2 St.

EUGÈNE CARRIÈRE. Consolation. Rodin. 2 St.

J. LUCIEN FORAIN. 1 St.

AD. LALAUZE. 1 R.

CHARLES MERYON. Eaux Fortes sur Paris (Titel) W. 1. D. 17. — Dédicace à Reynier Nooms, dit Zeeman W. 2. D. 18. — Armes de Paris W. 5. D. 21 III. — Ancienne Porte du Palais de Justice W. 3 II. D. 19 III. — La Rue des Mauvais Garçons W. 11 II. D. 27 III. — St-Etienne du Mont W. 14 I. D. 30 IV. — La petite Pompe W. 16. D. 32 II. — Tombeau de Molière W. 23. D. 40 II. — Le pont au change vers 1784 W. 28 V. D. 47 V. — Le Pont Neuf et la Samaritaine W. 29. D. 46 IV. — L'Entrée du couvent des Capucins à Athènes W. 32 II. D. 61 III. — Rue des Toiles à Bourges W. 35 I. D. 55 III. — L'ancien Louvre W. 60 I. D. 53 IV. 13 R.

CONST. MEUNIER. 1 St.

LUCIEN PISSARRO. 6 H. 5 F. — H. Z. T. nach C. Pissarro.

AUGUSTE RODIN. 1 St.

ALEX. THEOPH. STEINLEN. 1 St.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTRE. C. 2 St.

Engländer

MUIRHEAD BONE. Alterations in the Briggate. Dodgson 40. — Little Thames D. 122. — Surrey Moor, Elstead D. 125. — Small King's Lynn (vernis mou) D. 141. — Godalming D. 146 II. — Gertrude and Stephen (Nr. 3) D. 169 IV. — Gertrude and Stephen D. 168 II, 169 III und Teil von 145. — Mrs. Dodd D. 176 II Hove. — Oxfordshire. — Ansicht von Oxford. 13 R. 11 Bl.

FRANK BRANGWYN. Zisa. — Kensington Museum. — Sturm. 3 R.

E. CHARLTON. 1 R.

FRANCIS DODD. 1 R.

J. R. G. EXLEY. 4 R.
OLIVER HALL. 2 R.
E. HASKELL. 1 R.
CHARLES HOLROYD. 4 R.
MC' LAUGHLAN. 5 R.
WILLIAM STRANG. Socialists. Binyon 188. — Jan Strang. B. 229. — Chamberlain. B. 466. — Death of Dr. Hornbook Nr. 2. B. 56. — The place of the Easterlings, Bruges. B. 365. — Austin Dobson. B. 238. — Flucht nach Ägypten. B. 170. — Anbetung der Könige. B. 330. 8 R.
T. R. WAY. 1 St.
J. MC' NEILL WHISTLER. Liverdun. Wedmore 4. — La mère Gérard. W. 9. — Annie. W. 15 II. — The little forge. W. 115. — Fishshop Chelsea. W. 214. 5 R.
CHARLES E. WILSON. 1 R.

Nordische Künstler

ANDERS ZORN. Der Opernsänger Faure. Schubert-Soldern 35. — Frl. Maja von Heyne. Sch.-S. 120. — Aktstudie Olandine. Sch.-S. 146. 3 R.

ILLUSTRIERTE BÜCHER

Les Argonautes ... inventées et dessinées par Asmus Jacques Carstens et gravées par Joseph Koch à Rome an MDCCXCIX. Mit K.
Sechs Bilder aus Ariostos Rasendem Roland, erfunden und gezeichnet von Julius Schnorr, lithographiert von J. Wöllinger, herausgegeben von J. Velten in Karlsruhe. Mit St.
Entwürfe zu den Fresken der Friedhofshalle zu Berlin von Peter von Cornelius. Leipzig. Georg Wigands Verlag o. J. Mit 11 K.
Compositions from the works, days and theogony of Hesiod, designed by John Flaxman, R. A., P. S. engraved by William Blake. London. Orme and Brown. 1817. Mit K.
Western Flanders a medley of things ... by Laurence Binyon with ten etchings by William Strang. 1899. Mit 10 R.
A brief account of the origin of the Eragny Press by Sturge T. Moore. Mit H. von L. Pissarro.

LEHRS

E. MÜNZKABINETT

Die Sammlungen sind vermehrt um 12 griechische, 670 mittelalterliche, 45 neuzeitliche, 10 orientalische Münzen, 55 Medaillen, 8 Medaillenmodelle und Wachsbossierungen, 318 ägyptische Glasstempel, 5 Blei- und 90 Wachssiegel sowie 10 Metallabgüsse mittelalterlicher Barren, insgesamt 931 Stück.

Die griechischen Münzen verdanken wir Herrn Legationsrat Krupp von Bohlen und Halbach; sie entstammen der in Rom versteigerten Sammlung Strozzi und sind sämtlich etruskische Münzen, hervorragend besonders eine Goldmünze mit Löwenkopf und der Wertzahl 25, zwei andre mit jugendlichen Köpfen und der Wertzahl 25 bzw. 10, eine silberne Didrachme mit Wertzahl 5 und eine kupferne mit Fercnas. Außerdem haben die Herren N. Meyer in Offenbach zwei jüdische Münzen (Schekel und Halbschekel), Dr. Cahn in Frankfurt, Regierungsrat Höfken in Wien und Kaufmann Schweiger eine Anzahl deutscher Mittelaltermünzen, die Herren Bildhauer Kowarzik in Frankfurt a. M., Ingenieur Lange, Professor Dr. Lassar und Kammermedailleur Professor Marschall von ihnen bzw. in ihrem Auftrage gearbeitete Medaillen, das Prussiamuseum in Königsberg die erwähnten Barrenabgüsse geschenkt. Von den angekauften Münzen entstammt die Mehrzahl dem vor zwei Jahren in Erfurt gehobenen Schatz aus dem Ende des XV. Jahrhunderts. Von Einzelstücken sind besonders hervorzuheben ein Mainzer Denar Ludwig des Deutschen als hervorragende Seltenheit, ein Dukat des brandenburgischen Kurfürsten Johann Sigismund vom Jahre 1613 als ein Novum, die Wachsbossierung mit dem Brustbilde der Kaiserin Maria, der Gemahlin Maximilians II., als eine zierliche Arbeit, die große Bronzemedaille mit dem Brustbilde Karls V. auf der Haupt- und dem Reiterbildnisse seines Sohnes Philipp auf der Kehrseite und das Steinmodell mit dem Brustbilde des Georg Irnsinger, welches trotz des späten Ursprungs im Jahre 1547 eine tüchtige Arbeit des M. Schaffer ist. Die mittelalterlichen Wachssiegel, die nicht systematisch gesammelt werden, bieten gleich den Bleisiegeln eine erläuternde Ergänzung für die ausgestellten Siegelstempel. Durch den Erwerb der ägyptisch-arabischen Glasstempel, die teils Münzgewichte, teils Eichungsstempel

sind, und für die wir der Hilfe des Herrn Professor Moritz in Kairo zu danken haben, sind unsere bisherigen Reihen besonders wertvoll bereichert, so daß sie zu den bestausgestatteten zählen.

MENADIER

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Unter den zahlreichen Erwerbungen der ägyptischen Abteilung sind erwähnenswert:

Aus der Zeit des mittleren Reiches (um 1900 v. Chr.).

Bronzefigur eines stehenden Mannes. Durch die Tracht und den Stil der Arbeit unzweifelhaft als Werk des mittleren Reiches gekennzeichnet. Wir verdanken diese schöne Erwerbung der Güte des Herrn Leutnants R. von Hardt.

Bronzener Eimer zum Kultgebrauch in der aus späterer Zeit so häufig erhaltenen Form. Dieses Stück trägt den Namen Amenemhêts I. mit dem Zusatz: geliebt von der Hathor von Dendera.

Ein Siegelzylinder mit der gleichen Aufschrift.

Aus der Zeit des neuen Reiches (um 1400 v. Chr.).

Relief im Stile der Zeit Amenophis' III. Oberteil einer Darstellung von Prinzessinnen mit Sistren in den Händen.

Sogenanntes Bildhauermodell; Kalksteinplatte mit der Reliefdarstellung eines von Pfeilen getroffenen Löwenkopfes, eines Porträts Amenophis' IV. und eines Eulenkopfes.

Feines Figürchen einer Tochter Amenophis' IV. aus bläulichem Alabaster.

Die bisher in der Vorderasiatischen Abteilung aufbewahrten alabasternen Deckel von Behältern für Papyrusrollen. Aus dem Tontafelfunde von Tell-Amarna.

Bronzenes Messer mit einem aus Hieroglyphen zusammengesetzten Monogramm.

Aus der Spätzeit (nach 600 v. Chr.).

Figur eines Fisches aus glasiertem Stein oder harter Fayence, von vollendeter Feinheit in der Durcharbeitung aller Details.

Kopfstützenamulett aus Magneteisenstein. Die Inschrift enthält den zu diesem Amulett gehörigen magischen Text.

Der griechisch-römischen Zeit gehören an:

Zwei bemalte Türflügel von einer Götterkapelle oder einem gemalten Götterbilde. Darauf die Darstellung von acht Göttern mit verschiedenen Attributen: Doppelaxt, Pfeil und Bogen, Zweige, Hund, Kamel. Die Götter lassen sich noch nicht bestimmen. Einer von ihnen ist deutlich als Ägypter gekennzeichnet. Wir verdanken die religions- und kunstgeschichtlich sehr wichtige Erwerbung Herrn Professor Dr. Freiherrn F. W. von Bissing, der zugunsten der Kgl. Museen darauf verzichtet hat.

Kinderpuppe aus Leinwand, angeblich mit Mumienporträts zusammen gefunden. Geschenk eines ungenannten Gönners.

Die Sammlung der Ostraka wurde um viele hieratische und koptische Stücke vermehrt. Auch eine Reihe von Bruchstücken hieratischer Papyrus aus dem Ende des neuen Reiches konnte im Handel erworben werden.

Für die Photographiensammlung sind rund 60 Aufnahmen nach Altertümern des Britischen Museums erworben.

i. V.
SCHÄFER

G. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Geschenkt wurde von Herrn James Simon-Berlin ein Gipsabguß des hettitischen Reliefs an einem Felsen bei dem Dorfe Ivriz am Fuße des Taurus.

Erworben wurden: eine Sammlung von 249 Tontafeln verschiedener Gattung, 5 babylonische Zauberschalen, eine kleine Bronze, einen Hund darstellend, ein Backstein Nebukadnezars aus Sippar sowie eine Reihe von Altertümern verschiedener Epochen aus Boghasköi und Kappadozien, darunter eine Anzahl Tontafeln und Tontafelfragmente sowie einige Terrakotten und Bronzen und etliche Gegenstände aus Stein und Glas.

DELITZSCH

H. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

S. M. der Kaiser und König haben der Bibliothek der Kgl. Museen das Werk: Paul Seidel, Der Kaiser und die Kunst, zu verleihen geruht.

Abhandlungen der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. 1906. Berlin 1906.

Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. 1907. I—XXII. Berlin 1907.

Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. 1905/06. Berlin 1906.

Kaiser Friedrich-Museums-Verein zu Berlin: Bericht über 1906/07. Berlin 1907.

Katalog der Bibliothek des Kaiserlichen Patentamts. 6. Nachtrag. Berlin 1906.

Bericht über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalspflege in der Rheinprovinz. XI. 1906. Düsseldorf 1907.

62. Programm zum Winckelmannfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin. Berlin 1907.

Katalog der Berliner Stadtbibliothek. Bd. 4 u. 5. Berlin 1907.

Publications de la Section historique de l'Institut G.-D. de Luxembourg. LIII. 1906.

Herr Direktor Dr. Theodor Wiegand in Konstantinopel: Th. Wiegand, Hannibals Grab. (Separatabdruck.)

Herr Direktor Professor Dr. F. W. K. Müller in Berlin: F. W. K. Müller, Neutestamentliche Bruchstücke in soghdischer Sprache. Berlin 1907. (Separatabdruck.)

Herr Benoit Oppenheim in Berlin: B. Oppenheim, Originalbildwerke aus meiner Sammlung. Berlin 1907.

Herr Direktor Dr. W. Neumann in Riga: Städtisches Museum, Riga. Katalog der Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen des M. C. A. Senff. 1907.

Herr Direktor Professor Keune in Metz: Keune, Metz, seine Geschichte, Sammlungen und Sehenswürdigkeiten. Metz 1907.

Herr Direktor Dr. Herm. Schweitzer in Aachen: Museums-Verein zu Aachen, Aachener Kunstblätter. Aachen 1906.

Herr Privatdozent Dr. E. Sieg in Charlottenburg: E. Sieg, Bruchstücke einer Sanskritgrammatik. Berlin 1907. (Separatabdruck.)

Herr Dr. J. Mann in Leopoldhall-Staßfurt: J. Mann, Anhaltische Münzen und Medaillen. Hannover 1907.

Herr Dr. Ferdinand Bock in Königsberg: F. Bock, Beiträge zur kaukasischen Sprachwissenschaft. T. 1. Königsberg 1907. (Realschulprogramm.)

Exposition de la Toison d'or, Bruges 1907: Noms des Souverains-chefs et des Chevaliers de la Toison d'or 1429—1559. Bruges 1907.

LABAN

J. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNGEN

Asiatische Abteilung
(mit Ausschluß Ostasiens)

INDIEN

Geschenke. Herr Direktor E. B. Havell in Kalkutta: Drei Photographien von Kultstatuetten aus Nepâl. — Frau Dr. Engel, hier: Zwei Bogen und ein Schlagmesser, Südindien und Himâlaya. — Herr von Le Coq, hier: Brusteinsatz eines Frauenhemdes, Brahûî, Balučistân.

Ankäufe. Photographie einer Messingplatte aus einem südindischen Tempel. — 362 Photographien von Gandhâraskulpturen aus dem Lahore-Museum. — Sammlung von Gandhâraskulpturen. (Dr. Leitner.)

HINTERINDIEN

Ankäufe. Altsiamesische Toiletteneinrichtung und 6 eingelegte Schalen.

INDONESIEN

Ankäufe. Geschnitzter Balken eines Hauses, Batak, Sumatra. — Kleine reichverzierte Kanone, Borneo.

i. V.
MÜLLER

Ostasiatische Abteilung

CHINA

Geschenke. Herr Korvettenkapitän a. D. Glaue in Marburg: Eine Falkenhaube und eine Schnellwage aus Ts'in-huang-tau.

Ankäufe. Maske und Bruststück, bei Theateraufführungen zur Darstellung des Hua-schang gebraucht, aus Tsi-nan-fu, Pr. Schantung. — Großer geschnitzter Prachtspiegelrahmen aus kaiserlichem Besitz. Dargestellt: Phönixe in Bambuslandschaft. — Dreifüßiger Weihrauchkessel (Hiang-lu) mit Zellenschmelztechnik. Dargestellt: Fabeltiere und stilisierte Lotosblumen. — Schreibtischschirm aus Türkisplättchen zusammengesetzt. Vorderseite: Reliefdarstellung einer Berglandschaft mit Bau-

anlagen, darin Greise und ein Knabe. Rückseite: Berge mit Nadelbäumen, mit Gold auf den blaugrünen Untergrund gezeichnet. Aus kaiserlichem Besitze.

JAPAN

Leihgabe. Herr Geheimer Hofrat Professor Dr. E. Baelz in Stuttgart: Eine ausgewählte Sammlung japanischer vor- und frühgeschichtlicher Funde. Bemerkenswert: Ein Bronzeschwert aus Südjapan, etwa 1000 v. Chr., verschiedene Steinwaffen von zum Teil seltener Form, Steinschmuck aus der Eisenzeit, mehrere flaschenartige Gefäße, ein vergoldeter Bronzeschwertknauf, Lanzenspitzen mit chinesischen Ornamenten.

MÜLLER

Afrikanisch-ozeanische Abteilung

NORDAFRIKA

Geschenke. Frau Dr. Engel, hier: Ein marokkanischer Dolch. — Herr Professor Dr. G. Schweinfurth, hier: 389 Steinmanufakte aus Gafsa in Südtunesien. — Herr Konsul Schüler, hier: 13 ethnographische Gegenstände aus Abessinien. — Herr Regierungsbaumeister Krenker, hier: Ein abessinisches Schloß aus Holz; der Schlüssel zeigt eine große Ähnlichkeit mit altägyptischen Objekten, die bisher nicht zu deuten waren.

OSTAFRIKA

Geschenke. Frau Hauptmann von Prince in Sakkarani: Eine Sammlung von den Wambugu. — Herr Dr. Philipps, z. Z. hier: Drei Gegenstände von den Masai und Suaheli. — Frau Dr. Engel, hier: Ein Speer und ein Amulett aus Uganda und ein Messer aus Unyamwesi. — Herr Missionar Conrads in Neuwied-Ukerewe: Eine Sammlung von 36 Nummern aus Ukerewe, Ukara, Ruanda usw. — Der inzwischen verstorbene Herr Direktor Perrot, dem das Museum schon manche interessante Gabe verdankt, schenkte eine große und ungemein wertvolle Sammlung von etwa 180 Nummern aus dem Süden von Deutsch-Ostafrika. — Herr Professor Dr. Völtzkow, hier: Vier Gegenstände aus Madagaskar.

SÜDAFRIKA

Geschenke. Herr Bartholomai in Maritzburg: Eine große Zulusammlung von 150 Nummern. — Herr Direktor Péringuey in Kapstadt: Drei Seiteninstrumente der Basuto. — Herr Direktor Professor Dr. Penck, hier: 13 Steinwerkzeuge und Topfscherben aus Britisch-Südafrika. — Herr Franz Seiner in Graz: Eine Sammlung von 105 Nummern vom oberen Sambesi. — Herr Professor Dr. Daniel Hahn in Cape Town: Ein altes Notizbuch mit Zeichnungen eines Buschmannes.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Pfarrer Hübner in Beerfelde: Zwei Holzfiguren der Nsimu. — Frau Dr. Engel, hier: Ein Messer aus dem westlichen Sudan. — Herr Hauptmann Förster, z. Z. hier: 43 Gegenstände von den Ntum. — Herr M. von Stefenelli in Duala: Eine Sammlung von 51 Nummern aus Kamerun. — Herr Leutnant Zipse in Charlottenburg: Eine interessante Sammlung von den Musgu. — Herr F. Sauerland, hier: 75 Photographien aus Nord-Kamerun. — Herr Professor Dr. G. Schweinfurth, hier: 10 Steinwerkzeuge aus Französisch-Guinea.

OZEANIEN

Geschenke. Frau Antonie Brandeis, hier: Zwei weitere Fadenspiele (cat's cradle) aus Nauru. — Herrn C. Scharf in Hamburg: Obsidian-nucleusgeräte aus Taui. — Herr Stationsleiter V. Reichel in Rota: Zwei bronzene »Plättglocken« von den Marianen. — Herr Vizegouverneur Berg in Ponape: Drei alte Speere von der Insel Truk. — Herr Dr. Brennecke in Hamburg: Eine Anzahl Masken und andere Schnitzwerke aus Neu-Irland. — Herr Geheimer Medizinalrat Professor Dr. Fritsch in Gr. Lichterfelde: Eine Schleuder aus Neu-Britannien. — Herr Rittergutsbesitzer Adolf Wendroth in Müssen bei Segeberg: Fünf Photographien und zwei Proben von Koa-Holz aus Hawaii.

V. LUSCHAN

Amerikanische Abteilung

NORDAMERIKA

Ankäufe. Eine Korbsammlung von den Missionsindianern im südlichen Kalifornien nebst Rohmaterial. — Eine ethnographische Sammlung von den Crow-Indianern der Prärien: Schmuck, Kleidung, Werkzeuge, Reitzeug, Tanzschilde, Medizinmannsgerät, Spiele und besonders bemalte Ledertaschen.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Durch Stiftung eines ungenannten Gönners kam das Königliche Museum in den Besitz der überaus umfangreichen und vielseitigen Sammlung, welche Herr Gretzer aus Hannover während seines 33jährigen Aufenthalts in Lima hat zusammenbringen können. Nur der bei weitem kleinere Teil der Sammlung konnte im März—April d. J. in dem großen Lichthofe des Königlichen Kunstgewerbe-Museums zur Ausstellung gelangen. Zahlreiche Gold- und Silberschätze, ungeheure Mengen herrlicher alter Gewebe und Tongefäße, schön erhaltene Federarbeiten, Mumien und Gebrauchsgegenstände aller Art sind in der Sammlung dem Museum gesichert. Von besonderm Werte ist es dabei, daß gerade die Hauptmasse der Sammlung aus dem Gräberfelde von Pachacamac und aus dem Tale von Ica stammt, Gegenden, die bisher verhältnismäßig schwach im Museum vertreten waren. Außer den peruanischen Altertümern enthält die Sammlung auch eine Anzahl von Gegenständen, welche von den gegenwärtig im Ucayali-Gebiet lebenden Indianern herstammen, unter anderm einen wertvollen präparierten Jivaro-Kopf.

Ferner schenkte Herr Major a. D. Eduard Bansa eine wollene Decke der Araukaner und Fräulein Diehl in Frankfurt a. M. im Auftrage ihres Bruders Herrn Dr. Daniel Diehl Altertümer aus Quillagua (Chile) und einige Ethnographika der Feuerländer.

Ankäufe. Eine reichhaltige Sammlung, vor allem Masken, Tongefäße, Geflechte, Waffen sowie eine große Signaltrommel aus dem Flußgebiete des oberen Rio Negro und des Japura. — Einige Altertümer aus Peru.

i. V.
SCHMIDT

Personalien

1. Der wissenschaftliche Hilfsarbeiter stud. phil. Beck ist mit Ende April ausgeschieden.

2. Der wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. Czekanowski ist seit dem 1. Mai zur Teilnahme an einer wissenschaftlichen Expedition Sr. Hoheit des Herzogs Adolf Friedrich zu Mecklenburg nach Afrika beurlaubt.

3. Der Direktor Professor Dr. Grünwedel ist am 9. Juni von der III. Turfan-Expedition zurückgekehrt.

4. Der wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. Richter ist am 20. Juni verstorben.

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG UND SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

A. Vorgeschichtliche Abteilung

PROVINZ OSTPREUSZEN

Ankauf. Grabfund von Bajohren, Kr. Memel.

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Professor Dr. Pfeffer in Berlin: Tongefäß von Freiwalde, Kr. Luckau. — Herr Hausmann, Landwirt in Felchow, Kr. Angermünde: Drei Bronzen aus einem Hügelgrabe bei Felchow. — Herr Rentier Busse in Woltersdorfer Schleuse bei Erkner: Zwei Bronzefragmente von Pechhütte, Kr. Beeskow-Storkow. Fragmente von Buckelurnen von Diensdorf, Kr. Beeskow-Storkow.

Ankäufe. Wendenpfennig von Schwedt a. O. — Funde von einem Gräberfelde bei Domsdorf, Kr. Kalau. — Sammlung Stimming in Brandenburg a. H. — Grabfund von Herzberg, Kr. Ruppin.

PROVINZ SCHLESIEN

Ankauf. Durchlochte Steinkugel aus Kreuzenort, Kr. Ratibor.

PROVINZ WESTFALEN

Ankauf. Baumsarg von Bockum, Kr. Münster.

RHEINPROVINZ

Ankauf. Grabfunde der Merovingerzeit aus der Rheinprovinz.

HOHENZOLLERN

Ankauf. Grabfund der Merovingerzeit.

MECKLENBURG-SCHWERIN

Geschenk. Herr Kähler in Waren: Feuersteingeräte, Scherben, Knochen vom Müritzsee südlich von Waren.

MECKLENBURG-STRELITZ

Geschenk. Frl. M. Gley in Pritzwalk: Topfscherben und Lehmstücke von Zirtow, Kr. Neustrelitz.

ÖSTERREICH-UNGARN

Ankauf. Bronzen aus Ungarn.

RUMÄNIEN

Geschenk. Herr Architekt E. Honzik in Bukarest: Scherben und Tierknochen aus prähistorischen Wohngruben bei Sărata-Monteoru, Bez. Buzeu.

FRANKREICH

Geschenk. Herr O. Hauser in Basel: Zwei kleine Bronzeringe von Puyrousseau.

Ankäufe. Paläolithische Stein- und Knochengeräte aus Frankreich. — Paläolithische Funde aus La Micoque (Dordogne).

RUSZLAND

Ankauf. Altertümer aus dem Kaukasus.

ASIEN

Geschenk. Herr Professor R. Pumpelly in Newport R. J.: Prähistorische Funde von Anau bei Aschabad in Russisch-Turkestan (Dubletten der Expedition Pumpelly 1904).

Ankauf. Funde von Toprak-Kaleh und anderen Stätten Armeniens.

B. Sammlung für Deutsche Volkskunde

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Gemeindekirchenrat des Doms in Brandenburg a. H.: Eine Totenkrone, ein Kronenbrett von 1786 und Totenkränze von 1803 bis 1833 aus der Petrikapelle in Brandenburg a. H. — Gemeindekirchenrat in Luckau: Acht Totenkränze und fünf Sterbekronen von 1695 bis 1850 aus Luckau.

PROVINZ OSTPREUSZEN

Geschenk. Herr Privatdozent Gerichtsarzt Dr. Strauch in Berlin: Ein Kinderstühlchen von Reußen bei Angerburg, und sechs Stücke Holzspielzeug von Lötzen.

PROVINZ POMMERN

Geschenk. Frau Kuchenbäcker in Berlin: Eisenbeschlagene Koffertruhe von 1781 aus Köslin.

PROVINZ HANNOVER

Geschenk. Herr Dr. Menzel in Charlottenburg: Zwei rattenförmige Gebäcke aus Hameln.

Ankauf. Große geschnitzte Truhe von 1747 aus dem alten Lande.

PROVINZ WESTFALEN

Ankauf. Halsband mit Silberperlen benäht und mit Schloß aus der Gegend von Porta.

OLDENBURG

Ankauf. Zwei Frauenhauben, silberne Spange und zwei Paar Ohrringe aus dem Jeverlande.

HESSEN-DARMSTADT

Geschenk. Frau Baumeister Kratz in Friedberg i. H.: Eine hölzerne Brunneneinfassung mit Beschlägen und Malerei von Hochweißel, sowie zwei Stücke einer Kommunionbank von Pohlgöns oder Kirchgöns.

BADEN

Geschenk. Herr Kunstmaler H. von Preen in Baden-Baden: Zwei mit Menschenköpfen verzierte ältere Dachfirstziegel von Müllheim und Niederweiler, einen sogenannten Spatzenhafen von Müllheim und zwei verzierte Kacheln eines Bauernofens aus Oberbaden.

BOSNIEN

Geschenk. Frau Dr. Engel in Berlin: Ein Messer mit Scheide.

ITALIEN

Ankauf. Photographie von einem Teile der früheren Aufstellung der von S. M. dem Kaiser überwiesenen Weihnachtskrippe.

i. V.
GÖTZE

K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

Sammlung von älteren chinesischen Porzellanen mit einfarbigen Glasuren von Herrn Moritz Lewy. Die Sammlung wird durch Schenkungen der Herren Leopold Stein-

thal, Oskar und Max Wassermann vervollständigt.

Ausformungen aus 60 altrömischen, für Herstellung von Tongefäßen bestimmten Formen aus Arezzo, dem alten Arentinum — arentinische Gefäße.

Geschenke

Von Herrn Reichskommissar für die Weltausstellung in St. Louis 1904: Goldene Medaille, verliehen für die Sammelausstellung galvanischer Nachbildungen deutschen Silbergeräts auf der Weltausstellung in St. Louis.

Von Herrn Direktor Leopold Steinthal in Steglitz: Zweihenklige Porzellanvase, rot und blau, kleine Porzellanvase, dunkelviolett in rot, beide Altchina.

Herr Jahnke in Berlin: Fächer aus der Zeit von 1810; zwei Kannen, Marburger Töpferarbeit; zwei Magdeburger Steingutteller; Topf, Ton glasiert, deutsch, datiert 1797.

Fräulein Selle in Berlin: Berliner Gesangbuch von 1853, Samteinband mit Goldpressung.

Herr Pergamenter in Berlin: Teller, Wiener Porzellan um 1730.

Herr Bankier Oskar Wassermann in Berlin: Gefäß, Fabeltier, kleine blaue Vase, kleiner blauer Topf, kleine Schale, sämtlich Porzellan, Altchina.

Herr Moritz Lewy in Potsdam: Porzellanvase mit leberfarbener Glasur, Altchina.

Herr Bankier Max Wassermann in Berlin: Kleine grüne Vase, kleines grünes Gefäß, kleine zweihenklige Vase, kleine türkisblaue Vase, heliotropfarbener Papagei, sämtlich Porzellan, Altchina.

Herr Gadegast in Rixdorf: Eine schwarzglasierte Ofenkachel, Berlin, datiert 1747.

Sonderausstellungen

Vom 4. Juni ab auf etwa acht Wochen in den Sälen 9 und 10 Ausstellung heutiger deutscher Steinzeug- und Töpferwaren, enthaltend Ziervasen, Gebrauchsgeräte, Figuren, Fliesen, wetterfeste Baukeramiken u. a. von 32 Werkstätten, Künstlern und Fachleuten.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und ihre graphischen Sammlungen wurden um 148 Werke und 1930 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

S. M. der Kaiser und König haben der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums das Werk: Paul Seidel, Der Kaiser und die Kunst, zu verleihen geruht.

Herr Hofrat Bartsch in Wien: Eine Reihe von Buntpapieren.

Verlagsanstalt F. Bruckmann, A. G. in München: Hugo von Tschudi, Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875 in der Kgl. Nationalgalerie, Berlin 1906. Bd. 2. München 1906.

Die Direktion des Norddeutschen Lloyd in Bremen: Paul Neubaur, Der Norddeutsche Lloyd. 50 Jahre der Entwicklung. 1857—1907. 3 Bände. Leipzig 1907.

Die Direktion der Hamburg-Amerika-Linie in Hamburg: Die Hamburg-Amerika-Linie im sechsten Jahrzehnt ihrer Entwicklung 1897—1907. Berlin 1907.

Der Magistrat der Stadt Berlin: Statistisches Jahrbuch der Stadt Berlin. 30. Jahrgang. Berlin 1907. — Katalog der Berliner Stadtbibliothek. Bd. 4 und 5. Berlin 1907.

Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie in München: Studienmappe 1906.

Herr J. L. Flyge, Kopenhagen: J. L. Flyge's bogbinderi 1880—1905. Kopenhagen 1906.

Herr Staatsrat Frank in St. Petersburg: Eine Sammlung graphischer Blätter von russischen Künstlern.

Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Sezession, in Wien: 25 Kataloge ihrer Ausstellungen.

Frau Professor Plockhorst in Berlin überwies aus dem Nachlasse des Herrn Professor Bernhard Plockhorst: Eine Reihe von graphischen Arbeiten, Handzeichnungen und Büchern.

Ferner schenkten kleinere Werke und Einzelblätter: die Brühlsche Universitätsdruckerei (Gießen), Herr Hauptmann a. D. Geiger (Neu-Ulm), Ms. Edith H. Hall (Philadelphia), die Herren Dr. Fritz Hoeber (Frankfurt a. M.), stud. hist. Hoerner (Berlin), Gebr. Klingspor (Offenbach), W. Knapp

(Halle a. S.), Professor Fritz Kuhlmann (Altona), Marquard & Co. (Berlin), Kgl. Garteninspektor Fritz Zahn (Steglitz).

Anläßlich der Buntpapier-Ausstellung im Lichthofe des Kunstgewerbe-Museums schenkten Buntpapiere die Herren C. Busch du Fallois Söhne in Krefeld, M. Bongé i. F. G. Honrath in Berlin, Artistische Anstalt Emil Hochdanz in Stuttgart, Paul Kersten in Berlin u. a.

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 8 Werke und 8 Einzelblätter vermehrt.

Seine Exzellenz der Herr Minister der geistlichen Angelegenheiten überwies die ersten Lieferungen des Werkes: Adolf Menzel, Die Armee Friedrichs des Großen. Eine Auswahl von 100 Tafeln in Faksimilereproduktion. Herausg. von F. Skarbina und Jany. Berlin 1907.

JESSEN

III. UNTERRICHTSANSTALT

Schuljahr 1906/07

Das Sommerquartal wurde am 11. April begonnen und am 29. Juni geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschule				
	Vollschüler				
	des Vorbereitungsunterrichts	der Fachklassen	Hospitanten	Abendschüler	Zusammen
Schüler	57	110	9	155	331
Schülerinnen	41	49	32	37	159
Zus.	98	159	41	192	490

von denen insgesamt 1306 Plätze belegt wurden.

PAUL

I. NATIONALGALERIE

Angekauft wurde das Gemälde »Palaisgarten des Prinzen Albrecht« von AD. VON MENZEL;

an Bildwerken die Bronzerohgüsse »Porträtbüste der Frau Schadow« und »Porträtbüste G. Schadows« von G. Schadow;

sowie an Guaschen usw. die Blätter »Kanzelpredigt in der Pfarrkirche zu Innsbruck«, Deckfarbe — »Obsthändlerinnen in Verona«, Deckfarbe — »Aufbewahrungssaal während des Museumsumbaues 1848«, Deckfarbe — »Rüstungen«, Deckfarbe — »Eisenbahn Berlin-Potsdam«, Blei — und »Bildnis Dr. Eitners«, Pastell — von AD. VON MENZEL.

Als Geschenk eines ungenannten Berliner Kunstfreundes erhielt die Nationalgalerie die Porträtbüste C. Meuniers, Bronze — von V. ROUSSEAU.

i. V.
V. DONOP

II. ZEUGHAUS

1. Juli 1906—30. Juni 1907

Überweisungen

S. M. der Kaiser und König. 280 Kriegsauszeichnungen und Denkmünzen europäischer Staaten, dargebracht durch Herrn Georg Schreiber, München.

Prinz Friedrich Heinrich von Preußen. Säbel des Generalfeldmarschalls Prinzen Albrecht von Preußen, † 1906.

Kriegsministerium. Fahnen und Standarten der ehemaligen Ostasiatischen Regimenter. 1900—1906. — 54 ausgediente Fahnen und Standarten des II., VI. u. VII. Armeekorps sowie des 3. Garde-Ulanen- und 1. Leib-Husaren-Regiments.

Museum für Völkerkunde. 66 Waffen des V. bis XV. Jahrhunderts.

Wasserbauinspektion Leer. Gußeisernes einhalbpfundiges Kanonenrohr (Kal. 4,5 cm) Gef. XVIII. Jahrhundert.

Gemeinde Dakau, Westpreußen. Preußischer Schellenbaum, Anfang des XIX. Jahrhunderts.

Herr Forstrat Burckhardt, Hannover. Französischer Husarensäbel 1756—1776.

Erwerbungen

Hohenzollernsches Bronzerohr mit Wappen von Nürnberg, Pommern, Brandenburg und Hohenzollern mit gegossenen Inschrifttafeln R * H * G * N und E. P. G. M. 1526.

Bronzerohr mit Namenszug des Markgrafen Christian Friedrich Karl Alexander von Brandenburg Ansbach-Bayreuth. 1757—1791. Bez. And. Phil. Stumm goß mich.

Offiziersponton vom Inf.-Regt. Alt-Dohna (Nr. 4 der Stammliste) 1806/07 aufgelöst. 1745.

6 Spontons und Kreuzgewehre brandenburgisch Ansbach und Bayreuther Truppen. 1703 bis 1791.

Offizierpatronentasche mit Bandelier vom Leib-Karabinier-Regt. (Nr. 11 der Stammliste) heute im Kürass.-Regt. Kaiser Nikolaus I. von Rußland. (Brandenbg.) Nr. 6. 1793—1807/08.

Reiter mit Pferd der Kaiserlichen Schutztruppe für Südwestafrika. 1907.

Jagdgewehr von Canon Cordu mit Wappen Napoleons I., Geschenk des Prinzen Biron v. Curland an den Feldmarschall Blücher.

Modelle antiker Geschütze, rekonstruiert von Herrn Oberstleutnant Schramm in Metz, und zwar: 3 Pfeilgeschütze (Euthytona) nach Heron, etwa 250 v. Chr. Philon und Vitruv, etwa 100 v. Chr. — Steinwerfer (Palintonon) nach denselben, 250—100 v. Chr. — Schleudergeschütz (Onager) nach Ammiauus Marcellinus, etwa 390 n. Chr.

Waffenfund von Wurmlingen, Württemberg, bestehend aus: Spatha, Seramasax, Franziska, Schildbuckel und Fessel, Sporen, Pfeilspitze und Riemenbeschläge. Alamannisch V.—VIII. Jahrhundert.

Modell eines schwedischen Achtzehnpfunders in Lafette. XVI. Jahrhundert.

Harnischteile vom Ende des XV. Jahrhunderts.

Hals- und 2 Kopfpanzer eines Roßharnisches. Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Schwarze Rüstung. Anfang des XVII. Jahrhunderts.

V. UBISCH

III. BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Von den Erwerbungen des Jahres 1906 sind folgende hervorzuheben:

GEMÄLDE

A. ZOFF. Felsennest an der Riviera.

K. BUCHHOLZ. Straße in Ober-Weimar.

M. WISLICENUS. Bildnis des Professors Chr. Behrens.

M. KRUSEMARK. Dame mit Muschel. Überwiesen vom Schlesischen Kunstverein.

SKULPTUREN

C. MEUNIER. Lastträger. Bronze.

E. SEGER. Griechischer Jüngling. Bronze.

Der kunstwissenschaftliche Apparat ward um 419 Bände, 232 Radierungen u. dgl. und 48 Photographien vermehrt.

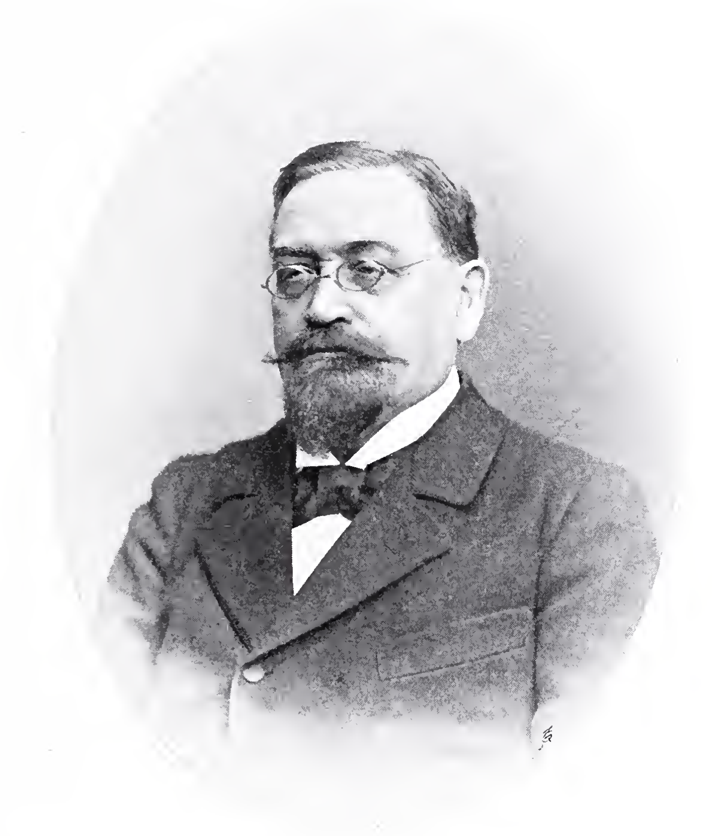
Außerdem sind dem Museum mehrere Vermächtnisse zugegangen, so von Herrn Direktor Schweitzer, daraus zu erwähnen:

O. VON KAMECKE. Alpenlandschaft,
Studien von FRITZ und ERICH ERLER;
von Herrn Landgerichtsrat V. Lion 9 Bilder, darunter:
TH. ALT, CH. HOGUET, BALTH. DENNER;
von Fräulein Moritz 20 Bilder, darunter:
H. KAULBACH. Madonna,
F. I. VOLTZ. Tierstück,
J. MONIEN. Landschaft,
F. VON DEFREGGER, O. VON KAMECKE, E. BREHMER, TH. BLACHE;
von Herrn Geh. Sanitätsrat Dr. Grempler:
E. VERBOECKHOVEN. Schafstall,
P. G. VAN OOS. Landschaft;
von Herrn Dr. H. von Korn:
A. BÖCKLIN. Veritas,
A. VON MENZEL. Kissinger Kurgarten (Tschudi Nr. 649),
GRAF HARRACH. Erwartung,
H. VON ANGELI. Bildnis des Dr. von Korn.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

STUDIEN
UND
FORSCHUNGEN



Albert Voß, der Direktor der prähistorischen Abteilung des Museums für Völkerkunde, ist am 19. Juli 1906 verstorben. Die Sammlungen der Abteilung sind unter seiner Leitung aus kleinen Anfängen zu ihrem jetzigen Umfang und ihrer jetzigen Bedeutung herangewachsen.

Albert Voß war am 24. April 1837 in Fritzow bei Cammin in Pommern geboren. Nachdem er seine Gymnasialbildung im Jahre 1856 auf dem Friedrich-Wilhelms-Gymnasium in Berlin abgeschlossen hatte, widmete er sich dem Studium der Medizin, promovierte 1860 in Berlin und nahm hier 1862 die praktische ärztliche Tätigkeit auf. Die Feldzüge der Jahre 1866 und 1870/71 machte er als Assistenzarzt und seit November 1870 als Feldstabsarzt des 3. Jägerbataillons mit.

Nach Beendigung des Feldzuges zog Voß durch seine Beschäftigung mit den vaterländischen Altertümern die Aufmerksamkeit Adolf Bastians auf sich, der seit 1868 die ethnologischen Sammlungen und die Sammlung nordischer Altertümer des Berliner Museums allein verwaltete und sich nach einer Hilfskraft umsah. Bastian, dem selbst seine Tätigkeit als Schiffsarzt die erste Bekanntschaft mit fremden Ländern und Völkern vermittelt hatte, bat ihn sich im Jahre 1874 als Hilfsarbeiter aus und fand in ihm einen ihm so zusagenden Mitarbeiter, daß er ihn bereits im Jahre 1876 zu seinem Assistenten vorschlagen und ihm schon während seiner großen Reisen in den Jahren 1875/76 und 1878/80 seine alleinige Vertretung anvertrauen konnte.

Während dieser Zeit hatte Voß bei dem eifrigen Durchsuchen und Studieren der Bestände des Museums eine große Zahl von Bronzeschwertern zusammengefunden, die sein wissenschaftliches Interesse in hohem Maße erregten. Als Ergebnis seiner Forschungen über diesen Gegenstand erschien 1878 mit einer längeren Vorrede von Bastian das Werk: »Die Bronzeschwerter des Kgl. Museums zu Berlin. Herausgegeben im Auftrage der Generalverwaltung von A. Bastian und A. Voß.« Die Zusammenstellung und Anordnung der Fundberichte sowie die Beschreibung der einzelnen Stücke weist Bastian in seinem Vorwort, unter gebührender Hervorhebung der Schwierigkeiten, ausschließlich Voß zu. In mustergültiger Weise beschrieb Voß hier jedes einzelne Stück nach naturwissenschaftlicher Methode, ohne jede Hypothese das reiche Material objektiv der weiteren Forschung darbietend.

Bald darauf unterzog sich Voß einer anderen größeren Arbeit. Im Jahre 1880 sollte die XI. allgemeine Versammlung der Deutschen Anthropologischen Gesellschaft in Berlin tagen und damit eine Ausstellung prähistorischer und anthropologischer Funde aus ganz Deutschland unter dem Protektorate des Kronprinzen verbunden werden. Diese Ausstellung, von der ein Aufschwung der prähistorischen Forschung in ganz Deutschland ausging, verdankt hauptsächlich Voß ihren großen Erfolg. Er besorgte nicht nur die mühseligen Geschäfte des äußeren Dienstes, sondern gab auch einen trefflichen Katalog und ein photographisches Album der Ausstellung heraus.

Als Voß in den Dienst des Museums trat, war die kleine »Sammlung nordischer Altertümer« noch wie eine Kuriositätensammlung nach dem Stoffe geordnet, aus dem die einzelnen Gegenstände bestanden. Der Katalog war zwar gut geführt, kannte aber nur einzelne Gegenstände aus Stein, Bronze oder Eisen; näheres über die einzelnen Stücke erfuhr man nicht. Dazu kam, daß ein großer Teil der Sammlung ganz ohne Fundgeschichte und in den zur Verfügung stehenden Räumen versteckt und schwer zu finden war. Es galt nun zunächst, für die alten Stücke, soweit es möglich war, die fehlenden Fundberichte aus den Akten und durch Nachfrage zu erkunden und die Sachen selbst ans Licht zu ziehen, für die neuen Erwerbungen aber mit größter Genauigkeit die Fundgeschichte festzustellen und alles, was zusammengefunden war, auch scheinbar unbedeutende Dinge, zu sichten und zusammenzuhalten. Der Katalog wurde zwar in den ersten Jahren noch in alter Weise fortgeführt. Allein bald entschloß sich Voß, die Gegenstände nach ihrer geographischen Zusammengehörigkeit zu ordnen und zu katalogisieren, um sie so dem Studium der Lokalforschung, über welche die Vorgeschichte damals nicht hinausging, dienstbar zu machen.

Durch die energische Pflege, die Voß den »nordischen Altertümern« angedeihen ließ, wuchs die Sammlung schnell an, so daß es selbst bei der größten Einschränkung bald nicht mehr möglich war, sie in den alten Räumen unterzubringen. Da die

ethnologischen Sammlungen dank der umfassenden und nachhaltigen Tätigkeit Bastians sich in derselben Notlage befanden, so wurde der Bau eines besonderen neuen Museums für die nordischen und ethnologischen Sammlungen zur dringenden Notwendigkeit. Eine Kommission wurde vom Ministerium bestellt, um den Bau und die Einrichtung ähnlicher Museen in Europa zu studieren, und Voß zu ihrem Mitglied ernannt. Nach den Vorschlägen dieser Kommission ist das Museum für Völkerkunde erbaut worden, und unter dem Einflusse von Voß erhielten auch die vorgeschichtlichen Altertümer darin angemessene, für die Aufstellung der vorhandenen Schätze und spätere Vergrößerung berechnete Räume.

Mit der Überführung der Sammlungen aus dem Neuen Museum in das neue Gebäude in der Königgrätzer Straße am 18. Dezember 1886 schieden die nordischen Altertümer aus Bastians Verwaltung auch formell aus und wurden als eigene Abteilung, die fortan den Namen »Sammlung vaterländischer und anderer vorgeschichtlicher Altertümer« erhielt, dem gleichzeitig zum Abteilungsdirektor ernannten Voß übertragen.

In den neuen Räumen konnte dieser alle die Schätze ausbreiten und dem Publikum vor Augen führen, die in den früheren Unterkunftsräumen teils verborgen, teils eng aneinander gedrängt gelegen hatten. Der Erfolg zeigte sich unter anderem in der stets wachsenden Anteilnahme liberaler Gönner, die sie durch die Zuwendung kostbarer Einzelstücke oder ganzer Sammlungen betätigten. So wuchsen die Sammlungen durch Geschenke und Ankäufe von Jahr zu Jahr so mächtig, daß schon nach Verlauf von zehn Jahren auch die neuen Räume zu eng zu werden anfingen und der Direktor sich lebhaft mit Plänen für die Erweiterung der Sammlungsräume beschäftigte, deren Verwirklichung er freilich nicht mehr erleben sollte.

Eine der neuerworbenen Sammlungen gab Voß Gelegenheit, seine mittlerweile gewonnenen eigenen Anschauungen über die Vorgeschichte überhaupt und die der Mark Brandenburg insbesondere zusammenfassend darzustellen. Mit dem eifrigen Sammler Herrn G. Stimming gab er im Jahre 1887 ein Werk über »Vorgeschichtliche Altertümer aus der Mark Brandenburg« mit 72 Tafeln heraus, in dem ein kurzer Abriß der Prähistorie enthalten ist, der den damaligen Stand der Forschung treu wiederspiegelt. Seine Studien der Literatur und der Funde selbst veröffentlichte er in vielen Abhandlungen unter den »Verhandlungen der Berliner Anthropologischen Gesellschaft« und in anderen Zeitschriften. Unausgesetzt suchte er ferner das Publikum über den Zweck vorgeschichtlicher Sammlungen zu belehren, versandte praktische Fragebogen zur Anmeldung von Funden in alle Welt und veröffentlichte 1888 ein kleines »Merkbuch, Altertümer aufzugraben und aufzubewahren«, welches im Jahre 1894 auf Veranlassung des Ministeriums in zweiter, wesentlich erweiterter Auflage erschien und 1898 ins Russische übersetzt wurde. Viele Funde sind durch diese Anleitung vor dem Untergange gerettet und dem Museum zugeführt worden.

Das Gedeihen und die Hebung der Bedeutung der ihm anvertrauten Sammlung war das Lebensziel des Mannes, der in seiner bescheidenen Weise sich niemals der großen Erfolge rühmte, die er durch sein Wirken erzielt hatte. Selbst in den schmerzhaften Anfällen der Krankheit, an der er in den letzten Lebensjahren litt, vergaß er die Sorge für sein Museum nie, bis er einem plötzlich auftretenden, sehr heftigen Anfall, der seine Kräfte schnell erschöpfte, erlag. War Voß auch nicht der eigentliche Schöpfer des Berliner prähistorischen Museums, so war er doch der Begründer seiner heutigen Größe: aus der kleinen Sammlung nordischer Altertümer ist durch sein Wirken eines der umfangreichsten prähistorischen Museen Europas erwachsen. Mit

seinem Hinscheiden hat der erste große Abschnitt in der Geschichte unseres Preußischen Museums seinen Abschluß erhalten. Mußte bisher naturgemäß das Sammeln auf preußischem Boden und zwar zunächst in den Provinzen um Berlin im Vordergrunde stehen und ist infolgedessen die Aufstellung der Sammlungen auch nach den Provinzen angeordnet, so wird in Zukunft beim Sammeln das ganze weite Gebiet der germanischen Völker und daneben auch die Prähistorie des übrigen Europa stärker berücksichtigt und die Anordnung wird historisch und nach Typen gemacht werden müssen. Dieser lohnende Aufbau kann erst gelöst werden nach Fertigstellung des in Dahlem in Aussicht genommenen Neubaus.



Max Jordan

Am Sonntag den 11. November 1906 ist Max Jordan nach längeren Leiden im 70. Lebensjahre zu Steglitz entschlafen. Erfüllt von wärmster Liebe und Begeisterung für die Kunst hat er durch die Pflege der idealen Interessen des Staates große Verdienste sich erworben. Ungewöhnliche Begabung und gründliche Kenntnis aller künstlerischen Erscheinungen war mit einer Harmonie geistiger Bildung in ihm vereinigt, die kein müheloser Erwerb, sondern das Ergebnis unablässigen Strebens ist.

Max Heinrich Jordan war am 19. Juni 1837 zu Dresden geboren als dritter Sohn des angesehenen Kaufmanns Gottfried Jordan. Seine Mutter Emilie, geb. Eisenstuck, weckte in ihm durch ihre Liebe zu den deutschen Klassikern das Interesse an geistigem Leben. Auf der Kreuzschule in Dresden erlangte er im Jahre 1855 das Zeugnis der Reife und besuchte von 1856 bis 1860 die Universitäten zu Leipzig, Berlin, Bonn und Jena. Von besonderem Einfluß auf ihn waren die Vorlesungen von Schleicher und K. Fischer sowie der Verkehr mit seinem väterlichen Freunde, dem Professor der Mathematik K. Snell in Jena. Den Grund zu seinem Berufe legte er durch das Studium der Geschichte. Sein Hauptlehrer auf diesem Gebiete war der von ihm hochverehrte Professor J. G. Droysen, in dessen Familie Jordan mit seinem Freunde Töche an den anregenden offenen Abenden gern verkehrte. Den philosophischen Doktorgrad erwarb er im Jahre 1859 an der Universität Jena durch seine Dissertation über »Die Politik Roms gegen den ersten akatholischen Staat«, die er zu einem umfangreichen Werke unter dem Titel: »Das Königtum Georgs von Podĕbrad. Ein Beitrag zur Geschichte der Entwicklung des Staates gegenüber der katholischen Kirche. Leipzig 1861« auf das gründlichste ausarbeitete.

Nach einer schweren Krankheit war ihm vergönnt, zum ersten Male in Begleitung seines Freundes Lücke nach Italien zu wandern, wo er als Historiker mit Vorliebe geschichtlich denkwürdige Stätten besuchte. Rom erschien ihm noch in dem poetischen Dämmerlichte der päpstlichen Herrschaft. Als begeisterungsfähiger Jüngling schloß er hier Freundschaft mit den Malern Fr. Preller d. J. und Th. Grosse. Den Meister der Odysseelandschaften lernte er in den Gärten der Villa Albani kennen. Damals wurde er auch bei Cornelius eingeführt, den er als das Haupt der deutschen Phantasiekunst des XIX. Jahrhunderts verehrte.

Nach Leipzig zurückgekehrt vermählte er sich mit Fräulein Agnes Preuß und gründete sein mit erwählten Kunstwerken aller Art ausgeschmücktes Eheheim. Zum Zweck archivalischer Studien hielt er sich im Frühjahr 1863 längere Zeit in Weimar auf. Hier wurde er in seiner Neigung zur Kunst durch regen persönlichen Verkehr mit Genelli und Preller noch bestärkt, deren stilvolle Schöpfungen ihn begeisterten. In J. Schaller, dem schönheitstrunkenen Schwärmer und in dem träumerischen H. Wislicenus fand er neue Freunde. — Als der Kampf um Schleswig-Holstein sein politisches Gewissen erregte, trat Jordan in Kiel auf G. Freytags Veranlassung als freiwilliger und eifriger Journalist in den Dienst des Herzogs von Augustenburg. Durch Aufsätze über künstlerische und wichtige Tagesfragen beteiligte er sich an der Wochenschrift »Die Grenzboten« und nahm, mit G. Freytag und H. v. Treitschke befreundet, regen Anteil an den Zusammenkünften der »Kitzing-Gesellschaft« in Leipzig, in welcher der nationale Gedanke enthusiastische Pflege fand. Der Genius loci war vorwiegend auf praktische Interessen gerichtet, doch entwickelte sich in Leipzig auch ein blühendes geistiges Leben, das die Gemüter der gebildeten Kreise in Freundschaft miteinander verband. Zwei hervorragenden Männern der Wissenschaft bewahrte Jordan stets lebhafte und dankbare Erinnerung, Th. Fechner und Chr. H. Weiße, in dessen Umgebung er seinen besten Freund R. Schöne kennen lernte. Alle guten Geister von vornehm denkender Gesinnung wie S. Hirzel, C. Lampe, R. Seydel, R. Wachsmuth, J. v. Eckardt, E. Cichorius, A. Dürr, Stephani u. a. begegneten sich in dem Hause H. Härtels, wo die Pflege ästhetischer Interessen die Seele der Unterhaltung war. Das Dioskurenpaar H. v. Herzogenberg und Fr. v. Holstein, bei dem Jordan, A. Schöne, Grosse und A. v. Zahn verkehrten, übernahm den Kultus der Musik. — In wissenschaftlicher Beziehung fühlte sich Jordan vor allem durch den freundschaft-

lichen Umgang mit dem englischen Kunsthistoriker J. A. Crowe gefördert. In einer Zeit, als die Kunstwissenschaft in ihrer Methode noch vielfach schwankte, waren J. A. Crowes und G. B. Cavalcaselles History of painting in Italy, 1864, und History of painting in North Italy, 1871, von epochemachender Bedeutung. Jordan erkannte den sachlichen Wert der Werke und übernahm die schwierige Aufgabe der deutschen Bearbeitung in sechs Bänden (1869—1876); manche neue archivalische Forschungen und eigene Beobachtungen sind darin niedergelegt. Im Anschluß daran gab Jordan 1877 auch »Tizians Leben und Werke« von J. A. Crowe u. G. B. Cavalcaselle (zwei Bände) heraus. In Deutschland diese grundlegenden Werke völlig heimisch gemacht zu haben, ist vor allem das Verdienst dieser trefflichen Übersetzungen Jordans. — Einen Mittelpunkt organisierender Tätigkeit fand er frühzeitig in der Verwaltung des Städtischen Museums zu Leipzig. Ein eifriger Anreger und Helfer bei allen künstlerischen Unternehmungen, übernahm Jordan am 1. März 1871 aus Liebe zur Sache die selbstständige Leitung. Als wohlsituierter, unabhängiger Mann konnte er manche Pläne glücklich durchführen und durch günstige Beziehungen zu den Leipziger Patriziern die Bereicherung des Museums durch wertvolle Gaben erwirken. Sein warmes wissenschaftliches Interesse an der neueren deutschen Kunst betätigte er durch Herausgabe zyklischer Werke B. Genellis bei A. Dürr, auf dessen künstlerische Verlagstätigkeit er von vielseitig beratendem Einfluß war und durch Arbeiten über Preller, J. Schnorr v. Carolsfeld, G. Jäger und Th. Grosse. Die Fortsetzung der großen »Geschichte der italienischen Malerei« führte ihn wiederholt nach Italien. Im Mai 1872 überreichte er dem »Zwillingsmeister neuer Kunstforschung«, J. A. Crowe, dem er in dankbarer Verehrung anhing, den Neudruck des »Dialogo di pittura di messer Paolo Pini nuovamente dato in luce. In Venegia per Paulo Gherardo MDXLVIII«. — Auf Grund seiner »Untersuchungen über das Malerbuch des Leonardo da Vinci«, vervollständigt in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, herausgegeben von Dr. A v. Zahn, 5. Jahrg. Heft IV, habilitierte sich Jordan im Dezember 1872 als Privatdozent an der Universität zu Leipzig für das Fach der neueren Kunstgeschichte. Die Abhandlung über Leonardo war die Frucht anstrengender Studien über das Schicksal der Handschriften, für deren Publikation und Obhut er in einem Aufsatze »Dem Andenken Leonardos« (Im neuen Reich Nr. 42, 1872) leitende Gesichtspunkte aufstellte.

Der Ruf eines erfahrenen Verwaltungsbeamten und hervorragenden Kunstgelehrten führte zu seiner Ernennung als Direktor der Königlichen Nationalgalerie am 1. Juli 1874. Die Einrichtung und Organisation ihrer Kunstsammlungen aus verschiedenen Bestandteilen zu einem geordneten und in sich zusammenhängenden Ganzen verursachte besondere Schwierigkeiten, zumal der am 1. Januar 1876 fertiggestellte Prachtbau ursprünglich für anderweitige Zwecke bestimmt war und die nachträgliche Ausgestaltung der Räume als Galerie erschwerte.

Die Einrichtung der Nationalgalerie hatte ihr Direktor unter dem sachkundigen Beistande R. Dohmes rasch und glücklich vollzogen. In Gegenwart Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm I. und hoher Gäste fand am 21. März 1876 die Einweihung und Eröffnung der Galerie statt, die einen Bestand von 391 Ölgemälden, 85 Kartons und farbigen Zeichnungen und 16 Bildwerke aufzuweisen hatte. Gleichzeitig erschien das beschreibende, während der Amtsführung Jordans in 13 Auflagen gedruckte Verzeichnis und später der zweite Teil mit 350 biographischen Skizzen unter Mitwirkung der Assistenten. Während eines Zeitraumes von 22 Jahren, seit September 1880 im Nebenamt, hat Jordan mit ehrlichem Eifer Sorge getragen, die Staatssammlung zu bereichern und den Fortschritt der deutschen Kunst an Werken be-

deutender Meister anschaulich zu machen, so daß sein Name mit der Nationalgalerie in denkwürdiger Weise verknüpft ist. In seiner Überzeugung von dem künstlerischen und ethischen Werte der Schöpfungen eines Cornelius und Rethel, Genelli und Preller ließ er sich nicht beirren und ist für die Größe eines Feuerbach, Böcklin, Klinger und Hildebrand mit der vollen Kraft seines Wortes und seiner Person, nicht selten in hartnäckigem Kampfe mit Gegenströmungen des Urteils, tapfer und erfolgreich eingetreten. Auch vergessene Meister wie der seiner Zeit in der Lösung malerischer Probleme weit vorausgeeilte Berliner Landschaftsmaler K. Blechen sind erst durch Jordan in ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung bekannt geworden. — Der untrügliche Wirklichkeitssinn des größten deutschen Künstlers im XIX. Jahrhundert, Adolph Menzels, der die Welt gezwungen, das Zeitalter Friedrichs des Großen im Spiegel seines Geistes und seiner Kunst sich zu eigen zu machen, rief in Jordan einen Grad der Bewunderung wach, der seiner Wertschätzung der sogenannten klassischen Richtung nichts nachgegeben. Der große Interpret der Natur, der unerreichte Schilderer des intimsten Tageslebens und der patriotische Künstlerhistoriograph des preußischen Ruhmes wurde in seinem unvergänglichen Werte besser erkannt und gewürdigt, nachdem Jordan den Ankauf seiner Hauptwerke und des unerschöpflichen Studienmaterials, dank der Munifizenz Seiner Majestät des Kaisers und Königs, bewirkt hatte. Die schönste Huldigung aber, die dem Meister zuteil geworden, geschah durch sein in Verbindung mit R. Dohme geschaffenes monumentales Werk über das Leben und die Schöpfungen Menzels, das mit 120 Tafeln und mehr als 200 Textillustrationen von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München ausgestattet und durch wichtige Nachträge wie auch zwei billigere Ausgaben ein erschöpfendes Gesamtbild gewährt. — Außer den genannten Meistern haben hervorragende Künstler wie Henneberg, Hausmann, Schmitson, Schindler, Ruths, Lenbach, Stauffer, Gebhardt, Uhde und Liebermann in der Königlichen Sammlung auf Jordans Anregung gute Vertretung gefunden. Auch die Abteilung der plastischen Bildwerke und der Bestand an Kartons und größeren farbigen Zeichnungen wurde durch vorzügliche Erwerbungen vermehrt. Im ganzen sind nach Ausweis des Katalogs, abgesehen von Schenkungen, Vermächtnissen und sonstigen Zuweisungen etwa 300 Gemälde, 30 Kartons und 80 Bildwerke unter Jordans Leitung neu aufgenommen worden.

Von gewichtiger lehrhafter Bedeutung für den Einblick in die Genesis künstlerischen Schaffens waren die dem Andenken verstorbener Meister gewidmeten Sonderausstellungen in der Nationalgalerie. Sie haben mit dem Entwicklungsgange und dem Lebenswerke von 73 Künstlern vertraut gemacht, die in warm empfundenen einleitenden Worten zu den Katalogen charakterisiert wurden. Die wichtigeren Unternehmungen dieser Art umfaßten den künstlerischen Nachlaß von Dreber, Rethel, Führich, Overbeck, J. Schnorr, L. Richter, Preller, Feuerbach, K. Fr. Lessing, Fr. Krüger, Blechen, Schroedter, G. Richter, Piloty, Spitzweg, Steinle, Hausmann, Riefstahl, Stauffer und Piglhein. — Ferner war die Herrichtung der historischen Abteilung auf der großen Jubiläumsausstellung im Jahre 1886 im wesentlichen Jordans Werk. Gelegentlich wurden noch andere Gebiete der Kunst begünstigt. Auf der Museumsinsel veranlaßte er eine Übersicht architektonischer und dekorativer Reiseskizzen mit orientierendem Führer und in der Nationalgalerie eine instruktive Zusammenstellung von italienischen Meisterwerken des XV. und XVI. Jahrhunderts in Nachbildungen und biographischen Erläuterungen, endlich in Verbindung mit G. Treu eine Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke, welche die Anwendung der Polychromie in der Skulptur und eine Reihe moderner Versuche zur Nacheiferung vor Augen stellte. — Eine neue Abteilung der Nationalgalerie wurde im Jahre 1878 durch die Sammlung von Handzeichnungen deut-

scher Meister des XIX. Jahrhunderts begründet, die nur im engsten Zusammenhange mit der Malerei des Zeitalters ersprießlich gepflegt werden kann und ihr in der Bedeutung künstlerischen Wertes nicht nachsteht. Es ist Jordans Verdienst, eine annähernde Vollständigkeit innerhalb bestimmter Grenzen im Bestande der Handzeichnungen, Aquarellen und Ölstudien erreicht zu haben.

Ein Ereignis in den Annalen des Hauses war die am 2. April 1883 von Jordan geleitete Übernahme der verschiedenartigen zum Gräflich Raczynskischen Familien-Fideikommiß gehörigen Kunstsammlungen in die Verwaltung der Nationalgalerie auf die Dauer von 20 Jahren. — Damals lag das Schicksal der Wandmalereien im Ungewissen, welche am Beginn des Jahrhunderts Cornelius, Overbeck, Ph. Veit und W. Schadow in der Casa Bartholdy zu Rom in jugendlicher Begeisterung al fresco ausgeführt hatten. Jordan regte den Ankauf der Wandbilder durch die Regierung an, ließ sie im Jahre 1886, ungeachtet des Vetos deutscher Künstler, durch Bardini mit den von der Rückseite abgestemmten Wänden aussägen und brachte sie in der Nationalgalerie als die gepriesenen Erstlinge der deutschen Kunst des XIX. Jahrhunderts zur wirkungsvollen Aufstellung.

Den großen Erfolg, den Jordan in der Pflege allgemeiner Kunstinteressen davontrug, hatte er vor allem der hohen Gabe seiner Beredtsamkeit zu danken. Weit entfernt, die Wertschätzung des Handwerklichen und rein Technischen in der Kunst, die Formen- und Farbenanalyse zu verkennen, sah er doch das eigentliche Wesen eines Kunstwerkes in dem ihm zugrunde liegenden Gedanken, und er verstand seinen von idealer Weltanschauung ausgehenden Betrachtungen einen so hinreißenden Schwung des sprachlichen Ausdrucks zu leihen, daß er als der berufenste Redner über künstlerische Fragen galt und trotz mancher Einwendungen gegen seine Auffassung die Empfänglichkeit für ästhetische Wirkungen unter den Gebildeten nicht unerheblich gesteigert hat. Seit Eröffnung des Viktoria-Lyzeums im Oktober 1880 war er der ständige und beliebteste Lehrer dieser Hochschule auf dem Gebiete der Kunstgeschichte, nachdem er in den Jahren 1876 bis 1879 als Privatdozent an der Kgl. Universität erfolgreiche Vorlesungen und Übungen gehalten hatte.

Am 29. April 1880 wurde Jordan in das Kultusministerium berufen, um im Hauptamte das Referat in Kunstangelegenheiten zu übernehmen und kommissarisch die Direktion der Nationalgalerie weiterzuführen. Am 6. September 1880 erfolgte seine Ernennung zum Geheimen Regierungsrat und am 8. April 1885 zum Geheimen Oberregierungsrat. Seine Haupttätigkeit in der neuen Stellung galt der Förderung sämtlicher Unterrichtsanstalten für bildende Kunst und Musik sowie der Pflege der monumentalen Malerei und Plastik im Bereich der preußischen Monarchie. Den Betrieb der Lehrstätten in Berlin und Breslau, in Königsberg, Kassel und Düsseldorf auf der Höhe der Zeit zu halten, erforderte eine große Arbeitskraft, ein ungewöhnliches Maß von Intelligenz und guten Willen. Die von Jordan bearbeitete Prüfungsordnung für Zeichenlehrer und Zeichenlehrerinnen vom 23. April 1885 geht im wesentlichen von dem Prinzip des Zeichnens nach Vorlagen von Ornamenten, Architekturteilen und kunstgewerblichen Gegenständen aus, während seit 1902 das Naturleben als Vorbild in sein Recht eingesetzt ist. — Bei der Neuorganisation der großen Berliner Jahresausstellungen im Jahre 1892 trat er für die geordnete Mitwirkung aller berufenen Künstler Preußens ein. — Im Jahre 1881 übernahm Jordan die Geschäftsführung der von ihm zur Blüte gebrachten »Verbindung für historische Kunst«, deren Statuten und erweitertes Programm in einer aus Anlaß ihres 50jährigen Bestehens mit A. Klee abgefaßten Denkschrift von 1904 niedergelegt sind.

Indem er das Leben mit der ganzen Frische und Jugendlichkeit seines Herzens betrachtete und des Widerhalles innerer Übereinstimmung mit seiner Umgebung bedurfte, folgte man willig der Anziehungskraft seiner Persönlichkeit. Der Verkehr mit ihm war so erquickend und wohltuend, weil er den reichen Gaben seines Geistes noch den Reiz der Vertraulichkeit mitteilte. Es machte ihm große Freude, irgendeine Idee, die sein Interesse weckte, weiter auszubauen, jüngere Kräfte, die ihm zur Seite standen, schonend anzuleiten und zur Selbständigkeit auszubilden.

Über sein Verhältnis zur Kunst unserer Zeit sei bemerkt, daß er das freie, phantasiemäßige Schaffen der Künstler, unter deren Einfluß er aufgewachsen war, wohl am höchsten einschätzte und dennoch für die strenge Sachlichkeit Menzelscher Kunst als Offenbarung des Genies gleich empfänglich sich erwies. Er billigte auch schließlich, ungeachtet mancher Ablehnungen, das Streben der jetzigen Generation und bezeugte einem bedeutenden Talente, wie es in L. v. Hofmann ihm begegnete, das wärmste Interesse.

Seit dem Tode seiner geliebten Gattin im Jahre 1894 lähmten körperliche und seelische Leiden seine geistige Spannkraft; er sah sich genötigt, dem Staatsdienste zu entsagen und zog sich, von seinen Amtspflichten entbunden, nach Steglitz zurück. Am 13. Oktober 1897 vermählte er sich mit Frau Hedwig Torges, geb. Köppe. Unter Berufung auf das Tassobekenntnis »Wer nicht die Welt in seinen Freunden sieht, verdient nicht, daß die Welt von ihm erfahre«, veröffentlichte er noch die »Tagebücher Friedrich Prellers d. J.« und ergänzte sie durch eigene Erinnerungen, welche die Anmut seines Geistes und Herzens widerspiegeln. Dem frühverstorbenen Porträtmaler M. Koner und seinem unglücklichen Freunde, dem Historienmaler Fr. Geselschap, widmete er bei voller Geistesfrische mustergültige Monographien. Am Schlußwort der letzten Schrift heißt es: »Was uns Geselschap hinterlassen hat, das sichert ihm Unsterblichkeit. Wir brauchen in Deutschland die ideale Kunst so notwendig wie die klassische Bildung, damit wir nicht in Teutonismus oder öde Fremdsucht verfallen.« Wir lesen in diesem Bekenntnis das Motto zu seinem Leben.

LIONEL VON DONOP

DÜRERS FRÜHE ZEICHNUNGEN

VON WOLDEMAR VON SEIDLITZ

Über Dürers frühe Zeichnungen (bis etwa 1500) beginnt infolge der gesteigerten Beschäftigung mit diesem Künstler ein Einverständnis in bezug auf eine Reihe von Punkten allmählich sich anzubahnen; andere aber geben noch immer zu weit auseinandergehenden Ansichten Grund. Da auf diesen Zeichnungen zum guten Teil die Kenntnis und Beurteilung der Entwicklung Dürers während der entscheidenden Jahre, in denen er sich seinen Weg suchte und den ihm eigentümlichen Stil schuf, beruht, so erscheint eine erneute Prüfung der damit zusammenhängenden Fragen berechtigt. Ich ergreife daher gern die Gelegenheit, die mir die Veröffentlichung einer bisher nicht beachteten schönen Zeichnung Dürers in der Basler Kunstsammlung bietet, um kurz zusammenzustellen, was in bezug auf diese frühen Zeichnungen als gesichertes Ergebnis angesehen werden kann und was noch als fraglich erscheint.

Zu dem *Selbstbildnis* von 1484 in der Albertina (L. V, 448) ist die Kreidezeichnung der Frau mit dem Falken im Britischen Museum (L. III, 208) hinzugekommen, die noch keinen Einfluß Schongauers bekundet, wohl aber denselben Geist atmet wie Erhard Reuwichs Holzschnitte zu Breydenbachs, freilich erst 1486 gedruckter Reise nach dem heiligen Lande, wie namentlich die Frauengestalt auf deren schönem Titelblatte zeigt. Friedländers Annahme, daß die als Memling bezeichnete Silberstiftzeichnung eines Goldschmieds in der Albertina (Meder, Handzeichnungen der Albertina, Nr. 108) von Dürer sei und dessen Vater darstelle (um 1484 oder etwas später), möchte ich keineswegs ohne weiteres zurückweisen. Die für Deutschland ungewöhnliche Kappe mag sich der Vater aus Ungarn mitgebracht haben; die Behandlungsweise der Zeichnung deutet auf eine nur um weniges spätere Entstehung als die des eigenen, ganz ähnlich gestellten Bildnisses; jedenfalls ist sie mehr deutsch als niederländisch und paßt, wie z. B. die Rundung der Finger zeigt, zum jungen Dürer. Danach hätte dieser schon früh seine außerordentliche Begabung für das Bildnisfach, namentlich die Fähigkeit, in das geistige Wesen der dargestellten Persönlichkeit einzudringen, die er sein ganzes Leben hindurch geübt hat, bekundet. Die Madonnenzeichnung von 1485 in Berlin (L. I, 1) ist dagegen freilich durchaus konventionell, wie namentlich die Behandlung der Hände und der Gewandfalten zeigt.

Merkwürdigerweise hat sich aus den drei Jahren seiner Lehrlingszeit bei Wohlgemut nicht ein einziges Blatt erhalten (von meiner früheren Annahme, daß das Erlanger Selbstbildnis dieser Zeit angehöre, bin ich zurückgekommen). Wir werden wohl anzunehmen haben, daß er während dieser Zeit hauptsächlich an den großen,

bei dem Meister bestellten Werken habe mitwirken müssen und daher keine Zeit gehabt habe, eigene Erfindungen zu entwerfen. Erst aus dem Jahre 1489 begegnen uns die *drei Landsknechte* in Berlin (L. I, 2) und die *Reitergesellschaft* in Bremen (L. II, 100). Beide sind noch recht steif und ungelenk, bei den Landsknechten die Hände schon ähnlich mit rundlichen Strichen modelliert wie auf der Erlanger Zeichnung, bei der Reitergesellschaft die Finger merkwürdig ungeschickt, die Landschaft schon an das reitende Liebespaar in Berlin erinnernd. Bei beiden Zeichnungen geht das Bestreben vornehmlich dahin, die Gestalten plastisch herauszumodellieren, was auch in hohem Maße erreicht wird. Überzeugend wirkt der Hinweis von Weisbach (Der junge Dürer, Leipzig 1906), daß das in Holz geschnittene kleine Titelblatt mit zwei Darstellungen zu dem um 1489 in Nürnberg bei Ayrer gedruckten Würfelbuche (Berlin, Kgl. Bibliothek; Abb. Weisbach Nr. 11) von Dürer stamme. Die Federzeichnung der Sammlung von Beckerath (jetzt im Berliner Kupferstichkabinett), ehemals in der Sammlung Gigoux in Paris (Exposition de l'École des Beaux-Arts 1879, Nr. 241), zwei Landsknechte und ein Paar zu Pferde (auf der Rückseite von derselben Hand ein stehender König aus einer Anbetung, falsch bezeichnet mit dem »geschleuderten« Monogramm), die Lippmann (im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1897, 182) für die Zeit von Dürers Wanderschaft in Anspruch nahm, wird der fränkischen Schule, bei der sie eingereiht ist, zu belassen sein.

In die Zeit der Wanderschaft gehören wahrscheinlich zwei Gruppen von Zeichnungen, die sich einerseits um die Erlanger Zeichnung, andrerseits um das reitende Liebespaar in Berlin scharen. Für beide fehlen genaue Anhaltspunkte zur Datierung; da beide Beziehungen sowohl zu früheren wie zu späteren Erzeugnissen des Künstlers aufweisen, so brauchen sie nicht gerade streng als zwei aufeinanderfolgenden Zeiten angehörend bezeichnet zu werden, sondern können als einem und demselben ziemlich ausgedehnten Zeitraum angehörend betrachtet werden, während dessen Dürer, je nach dem Gegenstand und der Gelegenheit, bald die seinem eigensten Wesen entsprungene, mit keinen anderen Schöpfungen der Zeit zu vergleichende Weise befolgte, wie sie sich in der Erlanger Zeichnung kundgibt, bald die schongauersche Art der Strichführung anwendete, die das reitende Paar in Berlin kennzeichnet. Im ganzen aber werden die Zeichnungen der ersten Art eher an den Anfang der Wanderzeit zu versetzen sein, da das Erlanger Selbstbildnis auf eine Entstehungszeit vor 1493 (dem Jahr des Felixschen Bildnisses) deutet, während der Aufenthalt in Basel, wo Dürer durch Vermittlung der Brüder Schongauers in unmittelbare Berührung mit der Weise dieses Künstlers trat, erst in die Zeit von 1492 an fällt.

Das *Selbstbildnis in Erlangen* (L. IV, 429), das ich bei seiner Veröffentlichung (im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1894, 23) wegen des vermutlichen Alters des Dargestellten in die Zeit um 1487/88 glaubte versetzen zu müssen, halte ich jetzt, gemäß der allgemeinen Anschauung, für ein Erzeugnis aus dem Anfang der neunziger Jahre. Die Annahme, daß die heilige Familie auf der Rückseite (L. IV, 430) erst später entstanden sei, ist wohl darauf zurückzuführen, daß manche darin eine Vorbereitung für den erst um die Mitte der neunziger Jahre entstandenen Stich der Madonna mit der Heuschrecke erblicken; doch scheint die flockige Zeichenweise, die ganz vereinzelt dasteht, auf eine frühere Entstehungszeit, und zwar gleichzeitig mit dem Selbstbildnis, hinzuweisen. — Mit der Erlanger Zeichnung hatte ich schon das Studienblatt bei Blasius (L. II, 144) in Zusammenhang gebracht, eine mit dem falschen Monogramm versehene Federzeichnung, worauf oben eine eine Holzbüchse haltende Hand dargestellt ist, die ebenso mit freien rundlichen Strichen modelliert ist, wie die Hand auf

dem Selbstbildnis, und darunter das nach links gewendete Profil einer niederblickenden alten Frau (kein Mann, wie Lippmann angibt), die ihren Kopf mit der linken Hand stützt. — Weitere sich hieran anreihende Zeichnungen sind in den letzten Jahren von der englischen Dürer-Society veröffentlicht worden: Die Enthauptung Johannes des Täufers, Federzeichnung im Britischen Museum (Dürer-Soc. V, 4); das große gehende Liebespaar, Federzeichnung in Hamburg (Dürer-Soc. VII, 4 und Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1904), worin ich ein Selbstbildnis nicht zu erblicken vermag; und auch die beiden Studienblätter der Sammlung G. Mayer in London (Dürer-Soc. III, 3 und 4), Federzeichnungen mit je einer Madonna, auf der einen außerdem eine Handstudie, auf der anderen ein Gewandstudium, beide mit dem falschen Monogramm bezeichnet. Weisbach (S. 26) verwirft beide, doch sehe ich keinen Grund dafür ab. Wenn er die beiden vorhergenannten Blätter im Britischen Museum und in Hamburg mit dem reitenden Liebespaar in Berlin in Zusammenhang bringt, so scheinen sie mir doch der Erlanger Zeichnung mehr zu entsprechen. Ebenso verhält es sich mit dem Reiter in orientalischer Tracht (L. III, 304), Federzeichnung im Louvre. — Die gleiche Zeichenweise, wie das Erlanger Blatt, zeigt die nackte Frau von 1493 bei Bonnat (L. IV, 345), die nur in der Anordnung der Strichlagen schon durchgebildeter ist und dadurch eine Grenze bezeichnet, über die hinaus die hier behandelten Zeichnungen nicht versetzt werden können.

Die soeben betrachtete Gruppe von Zeichnungen bietet inhaltlich nichts Wesentliches, wohl weil sie während der Unruhe der Wanderjahre entstanden ist; doch besitzt sie Bedeutung für die Erkenntnis des Stils, den der junge Künstler sich ganz auf eigene Hand zu bilden begonnen hatte. Hier machen sich eine Größe und Breite der Behandlung sowie eine fast malerische Freiheit der Durchführung bemerklich, welche erst in den frühen Blättern der großen Holzschnittpassion sowie in der Apokalypse wieder zutage treten, dort freilich in reifer Ausgestaltung, während von der bestimmten Strichführung, die sich Dürer in seiner Basler Zeit, die wir gleich betrachten werden, aneignete, dann unter dem Einfluß der italienischen Vorbilder weiter ausbildete und später während seines ganzen Lebens als sein Ideal anstrebte, noch nichts zu spüren ist. An dieser Stelle erhebt sich die Frage, ob der Einfluß der schongauerschen stechermäßigen Behandlung und mehr noch der darauf folgende der italienischen Vorbilder für ihn, wenn man seine natürliche Anlage und diese frühesten Versuche in Betracht zieht, ein Glück gewesen sei oder nicht. Auf diese Frage wird später noch zurückzukommen sein. Zunächst genügt es, darauf hinzuweisen, daß der Einfluß Italiens, so günstig er in bezug auf die Erfassung der Körperformen und der räumlichen Gestaltung auf ihn gewesen ist, Dürer doch ebenso wie den jungen Goethe von seinem natürlichen Wege abgelenkt zu haben scheint. Wer vermag zu sagen, was sie sonst noch, der eine außer seinem Faust, der andere außer seiner Apokalypse, hätten schaffen und welche Bahnen sie der deutschen Kunst in einer deren besonderem Wesen entsprechenden Richtung hätten weisen können. Ausrechnen läßt sich das nicht, aber ahnen kann man es nach den Anfängen, die auf eine andere Entwicklung hinweisen als diejenige, welche tatsächlich erfolgte.

Das *Liebespaar zu Pferde* (L. I, 3), kolorierte Federzeichnung in Berlin, mit falschem Monogramm und der falschen Jahreszahl 1496, wird allgemein in den Anfang der neunziger Jahre versetzt. Als Eigentümlichkeiten treten hervor die Bildung der Augen, deren Pupille durch einen deutlichen Kreis ausgedrückt wird, und die spinnfüßeartigen langen, wenn auch rundlichen Finger. M. Peartree hat (im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1904, 119) nachgewiesen, daß das Kostüm denjenigen der

vorgenannten Blätter durchaus noch entspricht. Wegen der Übereinstimmung mit der Formgebung Schongauers wird anzunehmen sein, daß diese und die ähnlichen Zeichnungen von 1492 an entstanden sein werden, in welchem Jahre Dürer nach Scheurls Zeugnis, nachdem er Deutschland durchwandert, nach Colmar und Basel kam, wo er von den Brüdern des kurz zuvor verstorbenen Schongauer aufgenommen wurde. Aus demselben Jahre 1492 stammt auch sein Holzschnitt des hl. Hieronymus auf dem Titelblatt der von Nic. Kaßler in Basel gedruckten Opera Hieronymi.

Hier entsteht zunächst die Frage, wie sich dieser Holzschnitt und die sogleich anzuführenden Zeichnungen zu den in den Jahren 1493 und 1494 in Basel veröffentlichten *Holzschnitten des Ritters von Turn und denen des Narrenschiffes* sowie zu den *Vorzeichnungen zu den Terenzillustrationen* (in Basel) verhalten, die in den letzten Zeiten mehrfach, so auch von mir selbst, Dürer zugeschrieben worden sind, während sich jetzt die Stimmen mehren, welche ihm diese Werke absprechen. Wie Weisbach früher schon nachgewiesen hatte (in seiner Schrift über den Meister der Bergmannschen Offizin), daß weitere Holzschnitte desselben Künstlers außer in der zweiten Ausgabe des Narrenschiffes von 1495 und der lateinischen Ausgabe desselben Werkes von 1497 noch in Basler Drucken von 1496, 1498 und 1499 vorkommen, also zu einer Zeit, da Dürer nicht mehr in Basel weilte, so ist sein neuerlicher Hinweis auf Holzschnitte in früheren Nürnberger Drucken beachtlich, wie den Reiter aus dem Ayrerschen Druck von 1488: »Von der Erledigung der Königlichen Majestät« (Der junge Dürer, Abb. Nr. 3) und das Blatt aus der Oratio Cassandre venete, die zwischen 1488 und 1490 bei Wagner gedruckt wurde (ebenda Nr. 4); beide, wenn auch wohl von verschiedenen Zeichnern herrührend, erinnern an die Basler Holzschnitte, werden aber sicher Nürnberger Ursprungs sein, also nur die Gemeinsamkeit des damaligen Zeitstiles ausdrücken, während sie sich von dem mit Wahrscheinlichkeit Dürer zuzuschreibenden Holzschnitt von etwa 1489 (ebenda Nr. 11, siehe vorher) unterscheiden. Dürers Hieronymus von 1492 steht denn auch den Holzschnitten des »Schatzbehalters« in bezug auf die Anordnung und die technische Behandlung noch so nahe, daß dabei an eine unmittelbare Beeinflussung durch die Werke Schongauers kaum gedacht zu werden braucht. Höchstens könnte man die Frage aufwerfen, ob Dürer etwa durch den Zeichner der Terenzillustrationen und der entsprechenden Holzschnitte beeinflußt worden sei, wie dies R. Vischer in seinen Studien S. 417 geäußert hat.

Dieser Künstler ist ein Meister für sich, wahrscheinlich ein ziemlich genauer Altersgenosse von Dürer, ihm auch durchaus stilverwandt, der während der neunziger Jahre in Basel gelebt zu haben scheint. Prüft man seine Werke, so bemerkt man wohl (abgesehen von einer Reihe, offenbar von einem ganz anderen, schwächeren und mehr altertümlichen Künstler herrührender Illustrationen im Narrenschiff, die an dem Stehenlassen ganzer schwarzer Teile zu erkennen sind) Verschiedenheiten in der Sorgfalt der Zeichnung, mehr noch in der Geschicklichkeit des Schnittes, aber eine Unterscheidung zwischen einer tüchtigeren und geringeren Hand, wie sie H. A. Schmid und D. Burckhardt versucht haben, läßt sich meines Erachtens nicht durchführen. Gehörten diese Blätter Dürer an, so müßte eine ganz neue Charakteristik des Künstlers auf ihnen aufgebaut werden, denn sie bekunden, wenn sie auch nur für Illustrationszwecke gefertigt worden sind und daher eine ziemliche Gleichartigkeit zeigen, doch eine durchaus eigenartige Auffassungsweise, die in den sonstigen Werken Dürers keine Gegenstücke findet, wie sie sich denn auch durch ihre Lebendigkeit von seinen, selbst bei den stärksten Gefühlserregungen immer gemessenen (wie in der Apokalypse) oder höchstens lahmen Kompositionen (wie bei einigen frühen Passionsblättern) unterscheidet. Was beiden

Künstlern zu dieser Zeit gemeinsam ist, geht auf Einflüsse der schongauerschen Formgebung zurück, die bei Dürer auch erklärlich genug sind. Auf diesen Doppelgänger Dürers wird noch bei Gelegenheit anderer Zeichnungen zurückzukommen sein.

Mit dem *Liebespaar zu Pferde* in Berlin stimmt der Reiter auf überlangem Pferde, Federzeichnung im Britischen Museum (L. III, 209), überein; auf der Rückseite dieses Blattes befindet sich der flüchtige und geistreiche Federentwurf zu einer Kavalkade vor den Toren einer Stadt, den die Dürer-Society (V, 5) nachgebildet hat. Ebenso die bekleidete Frau bei Bonnat (L. IV, 346), wie das Blatt im Britischen Museum mit falschem Monogramm. Eine noch der näheren Untersuchung harrende Federzeichnung im Umriß, mit einzelnen in Tusche ausgeführten Teilen, im Britischen Museum, welche die aus einer Nachzeichnung in der Albertina bekannte Darstellung im Tempel nach Schongauer wiedergibt, ist der alten Aufschrift nach während der Wanderzeit Dürers entstanden (Albrecht Dürer hatt dis stuck gemacht in seinen ledigen wander joren). Auch die heilige Familie (aus der Sammlung Rodriguez) in Berlin (Abb. in der Gazette des Beaux-Arts 1899, I, 224 und bei Wölfflin zu S. 32, wo sie in die Zeit um 1492—1493 versetzt wird) gehört hierher (mit der Erlanger Zeichnung wird sie wohl nur deshalb zusammengestellt, weil sie gleich jener als eine Vorstudie für die Madonna mit der Heuschrecke angesehen wird, was für sie auch wirklich zutreffen dürfte). Die auf Pergament ausgeführte Miniatur des Christkindes im Fenster von 1493 in der Albertina (L. V, 450) steht ihrer Technik wegen vereinzelt da. Die besonders sorgfältig durchgeführte Zeichnung, welche Weisbach gleichfalls in diesem Zusammenhange bringt, die Federzeichnung der Madonna unter einem Zelt, mit sechs Engeln zur Seite, in den Fleischteilen gefärbt, im Louvre (L. III, 300), erinnert an den Typus dieses Christkindes und wird daher um dieselbe Zeit entstanden sein. — Schwierigkeiten bereitet die Federzeichnung in Bremen, die drei Söhne nach der Leiche des Vaters schießend (Ephrussi, Les dessins de Dürer S. 91; Dürer-Soc. VIII, 5); Ephrussi, Dodgson, M. Peartree und Pauli treten für ihre Echtheit ein, doch wirken manche schlecht gezeichnete Extremitäten so befremdlich, daß man eher an eine Kopie denken möchte.

Diese Zeichnungen bekunden nicht gerade eine Weiterentwicklung des Künstlers, sondern zeigen ihn vielmehr durch Schongauer in einer Art beeinflußt, die eindämmend auf seine Fähigkeiten wirkte. Bei allem Streben nach Vervollkommnung, das ihn bis zu seinem Ende ausgezeichnet hat, scheint eben seine Zugänglichkeit für äußere Einwirkungen so stark gewesen zu sein, daß er immer eine Reihe von Jahren brauchte, um sie innerlich zu verarbeiten, und darauf erst sich in der Lage sah, aus seiner auf solche Weise bereicherten eigenen Natur heraus diejenigen Schöpfungen hervorzubringen, die seinen Namen unsterblich gemacht haben. So ging es ihm mit seiner Apokalypse, die drei Jahre nach seinem ersten venezianischen Aufenthalt erschien; so mit dem Allerheiligenbild, dem erst der noch stark von Italien beeinflußte Hellersche Altar vorhergehen mußte; so mit seinen Apostelgestalten, die auf den Aufenthalt in den Niederlanden folgten: nur in seinen Kupferstichen, denen aus der Zeit um 1500 wie denen von 1513/14, fand er den ihm entsprechenden Weg, ohne erst fremde Einflüsse überwinden zu müssen, denn hier befand er sich auf seinem eigentlichen Gebiet.

Für die Jahre von 1494 an liegen die Verhältnisse klar genug. Nachdem Dürer nach dem Imhofschen Inventar zu Anfang 1494 noch bei einem Meister in Straßburg gewesen und dann nach Pfingsten nach Nürnberg zurückgekehrt war, muß er in diesem oder wenigstens im folgenden Jahre Venedig zum erstenmal aufgesucht haben, wie jetzt allgemein angenommen wird. Der *Orpheus* in Hamburg (L. II, 159) und die beiden Darstellungen nach Mantegna in der Albertina (L. V, 454 und 455), alle von 1494,

können allenfalls noch in Deutschland entstanden sein; die venezianische Kurtisane von 1495 in der Albertina wie die undatierten, aber aus der gleichen Zeit stammenden Kostümzeichnungen im Städelschen Institut (L. II, 187, eine ebensolche Kurtisane und eine deutsche Frau daneben) und in der Albertina (L. V, 458, reichgekleidete weibliche Halbfigur im Profil), beide freilich mit einem Monogramm in entwickelter Form, das später von ihm aufgesetzt sein könnte, deuten dagegen schon auf einen Aufenthalt an Ort und Stelle. Ebenso das große Studienblatt mit dem Raub der Europa in der Albertina (L. V, 456), welches dasselbe entwickelte Monogramm trägt. Von 1495 datiert sind dann noch der Frauenraub bei Bonnat (L. IV, 347), das liegende Christkind beim Baron Schickler in Paris (L. IV, 384), aus der gleichen Zeit die Tarockkarten im Britischen Museum (L. III, 210—218).[1]) Auch die fein ausgeführten Landschaftsaquarelle, wie z. B. die Venediger Klause im Louvre (L. III, 303) und die Ansicht von Trient in Bremen (L. II, 109), passen wohl besser zu einer Reise von 1495 als zu einer von 1505, woran das von anderer Hand sauber beigefügte Monogramm mit der Jahreszahl 1506 auf der Felsenlandschaft im Britischen Museum (L. II, 238) nicht irre machen muß. Wenn man sich erst über die zeitliche Einreihung dieser durchaus eigenartigen, gewissenhaften und für die Entwicklung der Landschaftsauffassung wichtigen Studien klar sein wird, wird Dürers Eigenart auch nach dieser Seite hin erst in voller Deutlichkeit zutage treten können. Hier hätte er, dank seiner besonderen Begabung, ein Gebiet finden können, auf dem er ganz Neues und vielleicht Umwälzendes hätte schaffen können, wenn der Drang nach Gestaltung der großen biblischen Szenen ihn nicht davon abgehalten und zu einer bloß einrahmenden und begleitenden Behandlung des Landschaftlichen hingeführt hätte. Die sonstigen italienischen Studienblätter, abgesehen wiederum von der durchaus frei behandelten Landschaft auf dem Raub der Europa, waren für ihn nur von Wert für die Erkenntnis und Beherrschung des Nackten, also in formaler Hinsicht.

In Zusammenhang mit diesen Zeichnungen von 1495 ist nun, mit Wölfflin, der Stich der *Madonna mit der Heuschrecke* (B. 44) zu bringen, der das Monogramm noch in sehr unentwickelter Form zeigt, aber immerhin schon nach der italienischen Reise entstanden sein muß. Ihm wird der Gewaltsame (B. 92) vorhergegangen sein, den ich nicht, gleich Weisbach (S. 27), aufopfern kann, während von dem großen Kurier ohne weiteres abzusehen ist. Auf die Madonna mit der Heuschrecke folgen dann (nach S. R. Köhlers Ordnung in dem Katalog der Ausstellung des Grolierklubs in Neuyork 1897, die bis auf kleine Abweichungen wohl auf allgemeine Zustimmung wird rechnen können) die sechs Kriegsleute (B. 88), das Liebesanerbieten (B. 93), der verlorene Sohn (B. 28), der schon auf die Apokalypse hindeutet, der große Hieronymus (B. 61) (mit den beiden farbigen Steinbruchstudien dazu in Bremen, L. II, 106 und 107), die Buße des hl. Chrysostomus (B. 63), die kleine Madonna (B. 30), die kleine Fortuna (B. 78), der kleine Kurier (B. 80), das monströse Schwein (B. 95) und der Spaziergang (B. 94), der schon dicht an die vier Hexen von 1497 grenzt. Die Madonna mit der Meerkatze, die Köhler dann noch folgen läßt, dürfte erst später entstanden sein. Allen diesen frühen Kupferstichen, die wesentlich in den Jahren 1495 bis 1497 entstanden sein werden, ist eine sonderliche Kraft und Fertigkeit eigen, die von den in Venedig empfangenen Eindrücken noch wenig ahnen läßt, dagegen eine echt deutsche, ziemlich wilde Phantasie, aber in einer durchaus eigenartigen, durch keine Vorgänger vorbereiteten

[1]) Die nackte weibliche Gestalt mit dem Konvexspiegel in der Rechten in den Uffizien (Abb. Wölfflin S. 105 und größer bei Weisbach Nr. 15), die Wickhoff in das Jahr 1494 versetzt hat, dürfte von H. v. Kulmbach herrühren.

Form bekundet. Einwirkungen Schongauers oder des Hausbuchmeisters sind hier kaum nachzuweisen, wohl aber sehen wir in diesen Blättern das Leben des damaligen Nürnberg, wie es sich namentlich in den von Hügelketten durchzogenen Umgebungen der Stadt abspielt, von Dürer im Sinn eines ins Novellistische spielenden Genres dargestellt, wozu er, der die Unruhe der Wanderzeit noch nicht überwunden haben mochte, aus seiner Erinnerung die Meeresansichten, die er geschaut hatte, hinzufügte. In diesen Stichen ist die zweite Gestalt seiner selbständigen Entwicklung, wie sie auf die durch die Erlanger Zeichnung bestimmte erste folgte, verkörpert.

Ergänzend tritt hier die feine Federzeichnung des *Frauenbades* von 1496 in Bremen (L. II, 101 noch mit den getrennten Buchstaben A D) hinzu, um allmählich zur Apokalypse von 1498 überzuleiten. In ihrer geschlossenen Raumwirkung und der durchgebildeten Körperbehandlung der Gestalten verrät sie bereits die Früchte des italienischen Aufenthalts, beruht aber noch auf derjenigen Kenntnis des Nackten, die sich Dürer durch eigenen Augenschein angeeignet hatte. Dieser Zeichnung schließt sich nun die hier zum ersten Male veröffentlichte aus der *Basler öffentlichen Kunstsammlung* durchaus an. Sie ist mit der Feder in ebenso sorgfältiger Weise wie das Frauenbad ausgeführt, mißt 27,4 zu 19,5 cm und befindet sich in dem Bande U. I, 55 zusammen mit Zeichnungen von Urs Graf u. a. Das Monogramm und die Jahreszahl 1512 rechts unten sind später von anderer Hand hinzugefügt worden. Dargestellt ist eine stehende, reichgekleidete Frau, von vorn gesehen, die mit der Rechten ihr bauschiges Obergewand emporhebt, während sie in der Linken das Ende des lang hinabwallenden Schleiers hält. Offenbar handelt es sich hier um eine venezianische Kurtisane, wie deren bereits einige erwähnt worden sind und die er aus der Erinnerung gezeichnet haben mag. Vielleicht schwebte ihm schon eine Vorstudie zu der babylonischen Dirne der Apokalypse vor. Einzelheiten erinnern an Blätter der vorher behandelten Gruppen, so die Faltengebung an die Zeichnung zum Verlorenen Sohn, die auch kurz vorher entstanden sein mag, die Bildung der Augen wiederum, mit ihrer scharf eingezeichneten Pupille, an das reitende Liebespaar. Entstanden aber dürfte das Blatt in demselben Jahre 1496 wie das Frauenbad sein; das lehrt auch der Vergleich mit der dort im Vordergrunde sitzenden jungen Frau. — Hierher gehört die Zeichnung zum Verlorenen Sohn im Britischen Museum (L. III, 222) und die große Uffizienzeichnung mit verschiedenen Studien (Braun 962, Dürer-Society III, 8), die im Nackten an den Stich des Sebastian, im Türkenkopf an die große Passion erinnert.

Nun folgt die wunderbar freie Silberstiftstudie zu einem *lautenschlagenden Engel* von 1497 (L. I, 73, damals bei Mitchell, jetzt im Berliner Kabinett, mit einem sehr altertümlich aussehenden Monogramm, dessen beide Schrägstriche fast zusammenlaufen). Hier befinden wir uns mitten in den Vorarbeiten zu der Apokalypse, die bereits im folgenden Jahre 1498 im Holzschnitt erschien. Sie bezeichnet die dritte Gestalt von Dürers früher Entwicklung und hat soeben durch Wölfflin eine glänzende Würdigung gefunden. Noch aber zeigt sich nichts von der »Gefährlichkeit« des Schatzes, den er von Italien heimgebracht; auch die »neue Sinnlichkeit der Linie« tritt noch nicht hervor, sondern die Anregungen, die er dort empfangen und die sich in »einer grundsätzlich neuen Empfindung für Körperlichkeit« und »einem neuen Erleben des Raumes« äußern, dienen nur dazu, seiner eigenen Formenauffassung jene Größe der Empfindung zu verleihen, welche der Gegenstand erforderte, wofür aber in der bisherigen deutschen Kunst die Bedingungen nicht zu finden gewesen wären. Die Schöpfung des neuen landschaftlichen Bildes scheint dagegen ganz sein Eigentum gewesen zu sein.



Albrecht Dürer
Federzeichnung einer venezianischen Kurtisane
In der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel

Die frühen Blätter der *Großen Passion* scheinen, schon nach ihren reicheren Landschaften zu schließen, im wesentlichen erst nach der Apokalypse entstanden zu sein. Welche von den sonstigen großen Holzschnitten dieser frühen Zeit etwa noch vor der Apokalypse entstanden sein möchten, bleibt zu untersuchen. Gar zu weit aber werden sie wohl nicht hinter sie zurückzuversetzen sein. Es sind die Madonna mit den Hasen (B. 102), das Martyrium der hl. Katharina (B. 120), die drei ähnlichen Blätter, welche wohl ziemlich gleichzeitig mit der Apokalypse entstanden sein werden: der Ercules (B. 127), Simson (B. 2) und der Reiter mit dem Landsknecht (B. 131); dann die Marter der Zehntausend (B. 117), das Martyrium des hl. Sebastian (P. 182, nach Weisbach S. 71 ein Nachschnitt) und die große Kreuzigung (die Weisbach S. 73 mit 1500 wohl etwas zu spät ansetzt, da sie noch an die Apokalypse erinnert). Endlich als schönstes Blatt das Männerbad (B. 128). Den Pestkranken (P. 198) hat Weisbach wohl mit Recht ausgeschieden.

Diesen Holzschnitten gegenüber, die fast alle von einer merkwürdigen Gewaltsamkeit und überströmenden Macht der Empfindung erfüllt sind, so daß sie das Bild Dürers in der ersten Vollkraft seines Schaffens, wie es uns aus der Apokalypse entgegentritt, wesentlich ergänzen und nach der Seite des dramatischen Ausdrucks bereichern, bilden die Kupferstiche der Jahre 1497 bis 1500 eine geschlossene Masse bedeutend ruhigerer, auf die Darstellung greifbarer Körperlichkeit innerhalb des begrenzten, aber nach seiner Tiefe vollständig ausgenutzten Raumes ausgehender Kompositionen, bei denen technische Ziele, die der Künstler ihrer vollen Erfüllung zugeführt hat, die Hauptrolle spielten. Wie er sich dabei die Stoffe aus der krausen Gedankenwelt der damaligen, von mittelalterlichen Anschauungen und humanistischen Anregungen durchtränkten Zeit holte, hat Allihn in seinen Studien dargelegt, ohne daß bisher eine völlige Klarheit darüber erzielt worden wäre. Es sind nach Köhlers Reihenfolge, wenn man die Madonna mit der Meerkatze in eine etwas spätere Zeit versetzt als er, der Stich mit den *vier Hexen* von 1497 (B. 75), der Traum des Doktors (B. 76), der Raub der Amymone (B. 71), die Eifersucht (B. 73) und nun hier die Madonna mit der Meerkatze (B. 42), die Weisbach S. 59 in die Zeit um 1499 versetzt, indem er auf die Übereinstimmung des Christkindes mit dem auf Credis Madonna in Pistoja (Abb. 24 bei ihm) und solchen auf Bildern von Boltraffio und Marco d' Oggionno aufmerksam macht. Dazwischen liegen verschiedene kleinere Genre- und sonstige Darstellungen, wie der hl. Sebastian an der Säule (B. 56), den Wölfflin in die Zeit um 1497 versetzt. Zu dem tanzenden Bauernpaar (B. 83) und den drei Marktbauern (B. 86) gehört die große, teilweise abweichende Federzeichnung im Berliner Kabinett mit dem später hinzugefügten Monogramm, die Weisbach auf der Tafel zu S. 90 abbildet, und die Federzeichnung in Dresden (L. II, 203) zur Gerechtigkeit (B. 79). Mit letzterem Blatt stimmt die Federzeichnung des sitzenden Paulus aus der Beckerathschen Sammlung (L. II, 183), jetzt im Berliner Kabinett, überein.

Aus dem Jahre 1498 stammt die große kolorierte Federzeichnung des *Reisigen zu Pferde*, mit dem voll entwickelten Monogramm, in der Albertina (L. V, 461). Pauli teilt mir freilich mit, daß er sie um ein paar Jahre später ansetzen würde, wofür auch die gleichmäßige Führung der Striche sprechen würde; auf die Jahrzahl ist kein Gewicht zu legen, da sie nachträglich, vielleicht gar von anderer Hand, hinzugefügt ist.

In das Jahr 1500 gehört die getuschte Federzeichnung in Darmstadt (L. II, 207) zu dem Gemälde des *Herkules mit den stymphalischen Vögeln* im Germanischen Museum vom gleichen Jahre, das in Anlehnung an Pollaiuolo entstanden ist.

Ebenso die Nürnberger Trachten in der Albertina (L. V, 463—465). Aus dieser Zeit etwa mag auch die flüchtige Federzeichnung seiner Frau, »mein Agnes«, in der Albertina (L. V, 457) mit dem gewöhnlichen Monogramm stammen.

Zu den 1501 veröffentlichten Holzschnittillustrationen zur Rhoswita, die bereits auf die Blätter des Marienlebens hinweisen, gehört der flüchtige Kreideentwurf bei Bonnat (Dürer-Soc. III, 7). Aus demselben Jahre 1501 der Holzschnitt des hl. Sebald in Celtes' Ode De felicitate Norimbergae (Abbildung im Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh., Wien 1902, Taf. IV).

In die Zeit noch vor 1503 möchte das *Wappen mit dem Hahn* (B. 100) und darauf der hl. Eustachius (B. 57) zu versetzen sein (die Landschaftszeichnung dazu im Louvre, L. III, 301, wohl nur Kopie), die Köhler beide etwas zu spät — um 1503 — ansetzt. Dann endlich folgt die Nemesis (B. 77, nach L. Justi von 1502/3), die die Bestrebungen dieser Frühzeit sowohl in bezug auf die Darstellung eines völlig naturalistisch erfaßten Körpers wie auf die Gestaltung der Landschaft zu einem Abschluß bringt, der zugleich einen Höhepunkt für Dürers gesamtes Schaffen bildet. Hierher möchte ich auch, und zwar mit Lippmann und Weisbach näher zu 1500 als mit Wölfflin zu 1503/05, die Federzeichnung der Pupilla Augusta in Windsor (L. IV, 389) versetzen.

Überblickt man alle die bisher aufgeführten Schöpfungen Dürers, so zeigen sie eine durchaus aufsteigende und ununterbrochene Entwicklung von innen heraus, welcher sich in den letzten Kupferstichen ein durch den Gegenstand bedingtes fremdes, vorwiegend literarisches Streben beimengt. Wenn auch die um 1495 erfolgte Berührung mit der reich entwickelten Kunst Italiens, namentlich derjenigen Mantegnas, sich als befruchtend für ihn erweist, indem sie seinen Formen- und Raumsinn hebt und bereichert, so sind doch diese Einflüsse bei ihm durchaus verarbeitet und seiner deutschen Art dienstbar gemacht, die weder auf ein antikes oder sonstwie konstruiertes Ideal ausgeht, aber auch nicht einer strengen Naturnachahmung huldigt, sondern vor allem den überquellenden Phantasiereichtum des Künstlers zum Ausdruck zu bringen sucht. Dürer ist hier vor allem Poet, dem die Natur nur den reichen Stoff darbietet, um seine besonderen Schönheitsvisionen zu verwirklichen. Der Mensch in seinem Gemütsleben ist ihm die Hauptsache, wie die Madonna (mit der Heuschrecke), die zärtlich ihr Kind an sich drückt, der zerknirschte und abgehärmte Hieronymus in der Einöde, der reumütige Verlorene Sohn, dann die Scharen der vom Jüngsten Gericht getroffenen und endlich der Schmerzensmann mit seinen verzweifelnden Angehörigen. Dieser Gefühlsinhalt wird durch die Landschaft, in der die Gestalten leben, noch stärker betont und voller zur Geltung gebracht; in ihr, zu der auch die begleitenden Tiere gehören, schafft sich der Künstler erst die Umgebung, worin die Seele sich ausweiten, aus der sie, sei es Trost, sei es Ansporn, schöpfen kann. Das architektonische Bestreben, den menschlichen Körper sowie den ihn umgebenden Raum als einen Bestandteil der Darstellung zu fassen, diese mehr technische Geistesrichtung ist ihm noch fremd oder macht sich höchstens nur unbewußt auf einigen seiner letzten Schöpfungen dieser Zeit geltend. Somit ist seine Auffassung noch von der seit Masaccio in Italien herrschenden durchaus verschieden. Diese ganze Frühzeit und nicht erst (mit Weisbach) die Zeit nach der ersten italienischen Reise, ist als Dürers »Sturm- und Drangperiode« aufzufassen.

Erst mit der Zeit um 1501, nachdem er mit Barbari in Nürnberg zusammengetroffen und durch diesen in seinen Proportionsbestrebungen bestärkt worden zu sein scheint, macht sich eine Änderung in seinem Wesen bemerklich (von der weiblichen Proportionsfigur im Britischen Museum L. III, 225, wird hier abgesehen

da ihre Jahreszahl wahrscheinlich 1509 statt 1500 zu lesen ist.[1]) Der *liegende weibliche Akt* von 1501 in der Albertina ist bereits in sorgfältig angeordneten, regelmäßigen Strichlagen ausgeführt (das mag Dürer mit dem Ausdruck »gevisiert« gemeint haben), als handle es sich um die Nachbildung einer Statue und nicht eines lebenden Körpers. Und diese Behandlungsweise bildet er nun immer weiter aus, namentlich in der Grünen Passion von 1504, dann in den Studien für das Rosenkranzbild von 1506 usw., so daß meist nur noch in den flüchtigen Federentwürfen für seine Erfindungen die alte bewegte Strichführung zu ihrem Rechte gelangt.

Gegenüber dieser späteren Zeit seiner Entwicklung würde es sich wohl lohnen, alle seine Erzeugnisse aus der Zeit bis etwa 1500 in einer großen Sammlung als Werk des »Jungen Dürer« zu vereinigen, in Originalgröße, die Blätter aus der Apokalypse und der Großen Passion in Auswahl, nicht als kunstgeschichtliches Studienmaterial, sondern als ein Werk, das jedem Deutschen die Größe Dürers vor der Zeit, da er durch äußere Einflüsse in eine ihm nicht naturgemäße Bahn geriet, deutlich zu Gemüte führen kann.

Ob dieser Wandel, wie wahrscheinlich, wesentlich auf Jacopo de' Barbari zurückzuführen ist, oder ob noch andere Einflüsse dabei mitgewirkt haben, bleibt noch zu untersuchen. Von dieser Zeit an aber beginnt erst der »gefährliche Schatz«, von dem Wölfflin spricht, das süße Gift einer wesentlich auf das Formale gerichteten Kunst sich in Dürers Werk bemerklich zu machen.

Im vorhergehenden habe ich von einer ganzen Anzahl sehr interessanter Zeichnungen nicht gesprochen, die Dürer bald von einem größeren Kreise, bald von einzelnen zugeschrieben werden, ihm aber meiner Überzeugung nach nicht angehören. Es sind einerseits eine Reihe Zeichnungen, die sich um das erst kürzlich veröffentlichte große Blatt in Oxford, die »Freuden der Welt«, gruppieren, andrerseits diejenigen, welche L. Justi im Repertorium 1898, S. 444 Anm. 10 zusammengefaßt und gegen die ebendort (1884, S. 206) von Thausing ausgesprochene Ablehnung in Schutz genommen hat. Ob beide Gruppen durchweg von einer Hand herrühren, vermag ich nicht mit Bestimmtheit zu behaupten. Die wichtigere von ihnen ist diejenige, welche sich um das Oxforder Blatt schart und einem genauen Altersgenossen Dürers angehören muß, einem Doppelgänger des Meisters, der sich namentlich während der neunziger Jahre des XV. Jahrhunderts ganz ähnlich wie jener entwickelte, ihm auch in bezug auf

[1]) A. Weixlgärtner in den Kunstgeschichtlichen Anzeigen 1906, S. 29 ff., bemüht sich nachzuweisen, daß sie vor 1500 entstanden sei, weil sie gegenständlich mit den bei Bruck unter Nr. 74 und 75 wiedergegebenen Proportionsfiguren zusammengehöre, welche ihrerseits mit verschiedenen Blättern der Apokalypse und der Großen Passion die Eigentümlichkeit gemein haben, daß das Unterlid des Auges nach oben gewölbt ist. Diese Eigentümlichkeit mag der Künstler aber gelegentlich auch nach 1500 angewendet haben, da nach Weixlgärtners eigener Angabe L. 225 mit locker nebeneinandergesetzten Häkchen modelliert ist, die sonst nur auf Zeichnungen aus beträchtlich späterer Zeit (wie L. 239 und 235 von 1506 und 1507) vorkommen. Das Monogramm und die Jahreszahl, auf L. 225, sehen übrigens, wenn auch übergangen, so doch in den Grundlinien echt aus, weshalb an einer Entstehung nicht vor 1500 festzuhalten sein dürfte. Die letzte Null aber sieht verunstaltet aus, als sei sie durch Radieren aus einer Neun entstanden.

die Formenauffassung wie die Geistesart sehr nahe verwandt sein muß, da er — nur mit Ausnahme der antikisierenden Stoffe — fast genau denselben Bilderkreis wie Dürer umfaßt und in derselben engen Verbindung des Figürlichen mit dem Landschaftlichen, jedoch in einer anderen Art der Strichführung (nach Justi im Repertorium mit »kleinen, krausen, oft ganz barocken Linien« — und, können wir hinzufügen, so gut wie ohne Kreuzschraffierungen —, während Dürer so gut wie stets seinen »säuberlich sittsamen, holzschnittartigen Strichlagen« treu geblieben ist, die er nur nach 1500 meist regelmäßiger gestaltet als früher) wiedergibt und vor allem sich vor Dürer durch eine weit größere Lebendigkeit und Beweglichkeit seiner Figuren auszeichnet. Wer dieser Zeitgenosse gewesen sein kann, darüber vermag ich keine Vermutung aufzustellen, da mir jegliche Anhaltspunkte dafür fehlen. Gelingt es erst, die Überzeugung zu begründen, daß es sich hier um eine von Dürer getrennte und in ihrer Art geschlossene Persönlichkeit handelt, so mag sich mit der Zeit auch der Name finden lassen. Doch zunächst müssen die einzelnen Blätter einer Durchsicht unterzogen werden.

Die große *Federzeichnung in Oxford*, in Querformat (zuerst veröffentlicht von Sidney Colvin in Selected Drawings from Old Masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church Oxford, Band II; dann verkleinert bei Weisbach, Der junge Dürer, als Tafel zu S. 92; endlich der mittlere Teil in Originalgröße hier als Textabbildung), zeigt auf einem vor einer hochgelegenen Stadt weit sich ausbreitenden Wiesenplan in der Mitte des durch zwei einzelstehende Bäume gegliederten Vordergrundes eine Gesellschaft von trinkenden und spielenden Männern und Frauen um einen runden Tisch, dabei ein Liebespaar und zwei Musikanten; links einen Mann, der von zwei Frauen ausgezogen wird (wohl der verlorene Sohn); rechts ein reich gekleidetes altes Paar mit Begleitung, auf die Mittelgruppe zugehend, während der Tod herannaht und ein Narr hinter dem Baume lauert. Im Mittelgrunde sieht man einen Springbrunnen, dahinter ein Turnier, das unter den Mauern der Stadt abgehalten wird; links an einem Fluß Fischende; rechts, an den bewaldeten Felsabhang gelehnt, eine gedeckte Badehalle. Alles sehr lebendig in lockerer, ungeduldiger Strichführung, die so gut wie keine Kreuzlagen noch Parallelschraffierung aufweist, ausgeführt. Colvin sucht nach Möglichkeit Analogien aus den sonstigen Werken Dürers herbeizubringen und versetzt danach das Blatt in die Zeit zwischen 1496 und 1500, insbesondere um das Jahr 1498 herum. Weisbach (S. 93) sagt auch, es sei nach der Mitte der neunziger Jahre entstanden. Das zweimal aufgesetzte Monogramm Dürers ist aus geschwungenen, zum Teil doppelten Strichen gebildet und zeigt den Querstrich des A mitten durch das D gehend.

Der Vergleich mit der Art, wie hier die Bäume gezeichnet sind, zeigt, daß die Landschaft in Erlangen, Federzeichnung (L. IV, 431), eine Berglandschaft an einem See, auf mit Rötel eingeriebenem Papier, von derselben Hand herrührt. Nach Lippmanns Text befindet sich auf ihrer Rückseite ein stehender Heiliger, der nicht Dürer gehört. Diese Zeichnung muß aus späterer Zeit stammen, da sie ein Landschaftsmotiv aus der Begegnung der Maria und der Elisabeth (des Marienlebens) von etwa 1504 kopiert.

Weiterhin aber scheinen mir damit auch die folgenden Zeichnungen übereinzustimmen, welche wohl unter Dürers Namen gehen, aber bereits wiederholt zu Zweifeln an solcher Benennung Anlaß gegeben haben. Es sind: die Kreuzaufrichtung, Federzeichnung in Berlin (L. I, 15), mit hinzugefügtem Monogramm, nach Lippmanns Text zu dem unteren Teil der Grisaille von 1505 in den Uffizien (die mir im Augenblick nicht in Nachbildung, Braun 761 bis, zugänglich ist und die hier wohl auch in Betracht



Die Freuden der Welt
Mittelteil einer Zeichnung in Oxford
Von einem Zeitgenossen Dürers

zu kommen hat); die Kreuzigung im Städelschen Institut (Dürer-Society VIII, 6), flüchtiger Federentwurf zu der großen, sorgfältig gehöhten Federzeichnung auf grau grundiertem Papier in Basel (Br. 1), deren Bezeichnung: Albrecht Dürer 1502 sowie das falsche Monogramm Dürers von anderer Hand aufgesetzt sind; diese schöne Zeichnung selbst, die die Vorlage für das Mittelbild des Ober-Sankt-Veiter Altars darstellt, ist von jeher, ebenso wie die Ausführung des betreffenden Gemäldes, als Werk Dürers stark angezweifelt worden: man wird in ihr wie in den Zeichnungen im Städelschen Institut zu den Flügeln des Bildes (Nachbildungen durch die Dürer-Society und bei Meder Nr. 174), die auch immer etwas Befremdliches als Werke Dürers gehabt haben, Erzeugnisse dieses unbekannten Doppelgängers Dürers zu erblicken haben, der dann auch wahrscheinlich die Gemälde selbst ausgeführt hat. Wegen der auffallend großen Verwandtschaft mit Dürers Werken wird anzunehmen sein, daß er, wenn er sich auch anfangs selbständig neben jenem ausgebildet hat, doch seit den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts in ein besonders starkes Abhängigkeitsverhältnis zu dessen Weise getreten sei. Auch die Gefangennehmung Christi, flüchtige Federskizze in Berlin (L. I, 33), gehört hierher; wie das Oxforder Blatt ist sie mit dem gleichen merkwürdigen Monogramm bezeichnet, das auch sonst mehrfach auf Blättern dieser Gruppe vorkommt; ebenso begegnen uns auf beiden Blättern die für diesen Meister bezeichnenden Augen, welche durch ein aufrechtes Oval ausgedrückt werden, sowie die aus einer einzigen, nach oben sich verengenden Kurve gebildeten Nasen.

Hängt dieses Blatt auch (wie L. Justi im Repertorium 1898, S. 446 angibt und A. Weixlgärtner in den Kunstgeschichtlichen Anzeigen 1906, S. 31 näher ausgeführt hat) insofern mit der Grünen Passion zusammen, als der Scherge hinter Christus und der Malchus hier wie dort durchaus ähnlich sind, so scheint mir doch die Art der Zeichnung zu abweichend von der Dürers (wie sie aus L. 409 und 477 hervorgeht), um das Blatt ihm zuschreiben zu können. Wie sich im weiteren ergeben wird, muß überhaupt um die Jahre 1502 bis 1504 das Verhältnis der beiden Künstler zueinander ein besonders nahes gewesen sein.

Von derselben Hand nun scheint die in gleicher Technik (auf brauner Grundierung) ausgeführte Zeichnung mit den drei Reitern und den drei Toden in der Albertina herzurühren (Abbildung bei Meder, Handzeichnungen der Albertina Nr. 44, als Baldung, und in Tereys Baldung Nr. 250; siehe D. Burckhardt in der Kunstchronik 1893, 171 und M. Bach daselbst 1894, 383), die wegen des Dürerschen Monogramms auf der von 1497 datierten Kopie in Stuttgart wohl diesem zugeschrieben worden ist, aber weder ihm noch Baldung angehört, sondern — ebenso wie der Sankt-Veiter Altar und die Zeichnungen dafür — am meisten an Schäufelein erinnern, ohne daß man sich doch entschließen möchte, sie ihm, notwendigerweise dann als frühe, vor 1505 liegende Arbeiten zuzuschreiben. Bekräftigt wird diese Ansicht noch dadurch, daß die offenbar von der gleichen Hand wie das Wiener Blatt herrührende geistreiche Federzeichnung im Städelschen Institut, der vom Tod überfallene Reiter (L. II, 193), in der Lebendigkeit der Bewegung des Pferdes, in der Art der Zeichnung fast ohne Kreuzschraffierung und endlich in der Bezeichnung mit dem gleichen Monogramm durchaus dem Oxforder Blatte entspricht.[1]) Wölfflin erwähnt sie daher auch, soweit

[1]) Ein ganz ähnlicher Reiter auf sich bäumendem Pferd liegt dann in Dürers Federzeichnung beim Fürsten Liechtenstein aus dem Jahre 1510 vor (Abbildung im Jahrbuch d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh., Wien 1902, Taf. VI), wodurch aber nichts anderes als die große Ähnlichkeit beider Künstler bewiesen wird.

ich sehe, mit gutem Grunde nicht. In diesen Todesbildern tritt uns ein mit besonderer, wilder, ja, erschreckender Phantasie begabter deutscher Künstler aus der Zeit um 1500 entgegen, der über eine gewaltige Darstellungsgabe verfügt, Baldung wohl am nächsten steht, aber doch auf eine Stufe gestellt werden muß, die in dieser merkwürdigen, an Individualitäten reichen Zeit — man braucht nur an den jungen Cranach und andererseits an Wechtlin zu denken — sonst nur noch Dürer und Grünewald einnehmen.

Bevor wir von diesen, in das Ende des XV. und den Anfang des XVI. Jahrhunderts gehörenden Zeichnungen vorwärts- und zurückzublicken suchen, ob nicht noch andere Werke derselben Hand sich finden lassen, muß zuerst unter den sicheren Zeichnungen *Dürers* Umschau gehalten werden, welche etwa Berührungspunkte mit den genannten bieten. Da treffen wir den flüchtigen Federentwurf in der Albertina (L. V, 473) zu der Begegnung Marias mit Elisabeth im Marienleben, welcher um 1504 oder kurz vorher entstanden sein wird und mit dem umgekehrten, also für die Reproduktion im Holzschnitt berechneten Monogramm bezeichnet ist. Hier ist die Übereinstimmung in der leichten Strichführung so groß, daß man das Blatt wohl ohne Bedenken derselben Hand zuschreiben würde wie die vorgenannten, wenn nicht die Beziehung zu Dürers Marienleben (B. 84) vorhanden und dessen Monogramm überdies unzweifelhaft echt wäre. Dann die von Ephrussi (Les dessins de Dürer, S. 228) in starker Verkleinerung wiedergegebene Federzeichnung des Museums in Rennes, die Versuchungen des Teufels, die um die gleiche Zeit wie die vorige entstanden sein wird und von Dürers Hand die Bezeichnung trägt: Da schreibt hrein was Ir wollt. Sie ist in bestimmten Strichlagen ohne Kreuzschraffierungen gezeichnet; die Augen und Nasen erinnern wohl an jene des Oxforder Blattes, doch sind die Augen rund, nicht als aufrechtes Oval gebildet. Wegen dieser beiden vereinzelt dastehenden Fälle aber geht es nicht an, nun auch die vorgenannten, von Dürers Empfindensart so stark abweichenden Zeichnungen ihm zuzuschreiben. Bei dem Entwurf zur Anbetung der Könige derselben Folge (B. 87) bei Bonnat (L. IV, 348) ist schon die Übereinstimmung nicht mehr so schlagend, weil die gewohnte Dürersche Art hier stärker hervortritt. Und so nimmt die Verwandtschaft bei den übrigen Vorstudien für Blätter des Marienlebens und der Grünen Passion immer mehr ab.[1]) — Sehr ähnlich in der Zeichenweise sind dafür wieder mehrere Blätter in dem Dürerschen sogenannten Skizzenbuch der Dresdner Bibliothek, die alle ohne Kreuzschraffierungen ausgeführt sind, wie z. B. die Tafeln 15, 45, 53 und 106 in der Bruckschen Wiedergabe: aber davon ist das erste Blatt von 1513 datiert, und die übrigen werden wohl auch kaum wesentlich früher entstanden sein. Man sieht also daraus nur, daß Dürer auch in seiner späteren Zeit gelegentlich die gleiche lockere Strichführung anwendet wie in den Zeichnungen, die sich um das Erlanger Selbstbildnis gruppieren, während wir damit schon reichlich um ein Jahrzehnt über die Zeit hinausgelangen, in der die Zeichnungen in der Art der Oxforder entstanden sind. Von den früheren Zeichnungen Dürers zeigt das Wiener Studienblatt mit dem Raub der Europa und die Pupilla Augusta manche Berührungspunkte mit dem Oxforder Blatt, besonders in der Landschaft. — Von den sonstigen Zeichnungen Dürers, die L. Justi in diesem Zusammenhang noch aufführt, stammt die Madonna

[1]) Die flüchtige Federstudie in Berlin zur Krönung der Maria von 1510, B. 94 des Marienlebens, gleichfalls mit dem geschwungenen Monogramm (L. I, 27), halte ich für eine Fälschung. — Dieselbe Komposition in der Ambrosiana (Br. 204) bezeichnet Lippmann als eine alte Kopie.

in Chantilly (L. IV, 336), wenn sie auch ein ähnliches Monogramm wie die Oxforder Zeichnung trägt (nur mit geraden, statt geschweiften Schrägbalken) aus der Zeit um 1504, ebenso der Poyntersche Apoll (L. II, 179); den Reiter in den Uffizien von etwa 1495 (Braun 978) habe ich nicht zur Hand; das Studienblatt in Berlin (L. I, 12) mit dem Unterteil einer männlichen Figur, dem Stück eines Gewandes, einem Igel, halte ich, wenn es auch das geschweifte Monogramm trägt, für ein sicheres Werk von Dürer; nur die Architekturen der Rückseite (L. I, 13) wirken in ihrer trockenen Zeichenart befremdlich. Bei anderen, von L. Justi genannten, sehe ich einen Zusammenhang mit den Blättern dieser Gruppe nicht ab. Dafür aber stimmen die folgenden Federzeichnungen, welche schon L. Justi (Repertorium 1898, S. 444 Anm. 10) zusammengestellt hat, weil sie allesamt in der von ihm charakterisierten krausen, kalligraphisch-schweifenden Linienführung ausgeführt sind, mit dem Oxforder Blatt sehr nahe überein, mit dem die beiden an erster Stelle zu nennenden auch das Monogramm gemein haben: der Herkules mit der Hydra in Berlin (L. I, 9), die mit Kreisen umzeichnete männliche Proportionsfigur (L. I, 11) ebendort (nach Justi, Konstruierte Figuren S. 66 Anm. 83 mit der für Dürer »eigentümlichen Neunteilung des Körpers«), sowie das von dem Teufel zusammengehaltene Paar in Bremen (L. II, 110), das aber doch schon eher an Baldung erinnert und das Monogramm ziemlich in der gewöhnlichen Art Dürers zeigt. Sie alle, die Thausing verworfen hatte und die für Dürer zum mindesten befremdlich sind, in dessen Werk zu behalten, wie Justi es will, sehe ich unter solchen Umständen keinen Grund ab.[1])

Ein späteres Werk des Zeichners des Oxforder Blattes scheint noch die Federzeichnung des Jüngsten Gerichts in Bogenform im Britischen Museum zu sein (L. III, 248), die von 1513 (wahrscheinlich echt) datiert ist, während sie das falsche Monogramm Dürers trägt (die ähnliche Zeichnung daselbst, der Engelsturz, L. III, 245, von 1509, scheint der Schule Dürers in der Art Springinklees anzugehören). Von derselben Hand ist auch die kleinere und gedrängtere Federzeichnung eines Jüngsten Gerichts daselbst (L. II, 224), doch jedenfalls von früherer Entstehung. Weisbach (Der junge Dürer, S. 17) hat richtig deren Zusammenhang mit einem der drei Holzschnitte (Abbildung bei ihm Nr. 12) in der bei Wagner in Nürnberg ohne Jahr gedruckten »Allerheilsamsten Warnung vor der falschen Liebe dieser Welt« erkannt; seine Datierung dieses Werkes um 1489 muß aber durchaus befremden, da der Stil der Zeichnung wie des im Charakter mit ihr übereinstimmenden Holzschnitts zu einer so frühen Zeit nicht passen will, sondern bereits auf die Wende des XV. Jahrhunderts hinweist; und ebensowenig kann ich in beiden Dürer, wie Weisbach will, erkennen, weder in der Zeit um 1489 noch in der zu Anfang des XVI. Jahrhunderts. Dagegen stimmen beide mit der Oxforder Zeichnung sowohl in der mehr malerischen als plastischen Zeichnungsweise, in der lebhaften Kompositionsart, in der Wahl eines hohen Horizontes

[1]) Daß die anderen, von Justi genannten nicht notwendig zu dieser Gruppe gehören, sondern entweder wie L. I, 12 und 13 (Studien und Architekturzeichnungen) und II, 179 (Apollo Poynter) sicher Dürer gehören oder, wie L. I, 33 (Gefangennehmung) und II, 193 (Reiter und Tod), von dem Meister des Oxforder Blattes herrühren, habe ich schon oben ausgeführt. — Die von Thausing (im Repertorium 1884, S. 206) in solchem Zusammenhang noch genannten Lippmann-Nummern I, 8 (Madonna) und 48 (Grabmalsentwurf) hat Justi nicht mitaufgenommen, weil sie nur Kopien sind. — Das geschwungene Monogramm des Oxforder Blattes kommt somit sowohl auf echten Zeichnungen Dürers vor wie auf Kopien nach ihm und auf Zeichnungen anderer Hand.

und in der besonderen Zeichnung der inneren Gesichtsteile durchaus überein. Aus der Zeit um etwa 1510 könnte — wenn sie von diesem Meister ist — die Umrißzeichnung zur Gerechtigkeit des Trajan im Britischen Museum herrühren (Dürer-Soc. V, 7); eine ähnliche Zeichnung, Christus in der Mandorla mit Vertretern verschiedener Stände, die Kränze tragen, befindet sich nach M. Peartrees Text im Leidner Kupferstichkabinett.

Nehmen wir an, daß die Oxforder Zeichnung in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre entstanden ist, worauf das Kostüm deutet, so wird — gleichfalls nach den Kostümen zu schließen — der große reiche Springbrunnen, eine mit Wasserfarben übergangene sorgfältige Federzeichnung im Britischen Museum (L. III, 223), etwas später entstanden sein, schon näher an die Kreuzigung in Basel (Br. 1) hin. Thausing hatte das Blatt für ein Erzeugnis der Werkstatt Dürers erklärt. Man könnte hierin die gleiche Hand erkennen, welche den Trommler und den Pfeifer im Kölner Museum (vom Jabachschen Altar) gemalt hat, also wieder eine Schöpfung etwa aus der Zeit des Ober-Sankt-Veiter Altars und, gleich diesem, als eigenhändiges Werk Dürers angezweifelt.

In eine noch vor der Mitte der neunziger Jahre liegende Zeit dagegen würde die große Federzeichnung des greisen reitenden Königs (Belisar) mit einem Landsknecht gehören, welche aus der Sammlung Rodriguez in Paris für Berlin erworben und im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1897, S. 182 von Lippmann als ein Werk Dürers »vielleicht um 1494« veröffentlicht wurde (s. auch Gazette des Beaux-Arts 1899, I, 220). Während die Zuschreibung an Dürer bisher keinen Beifall gefunden hat, dürfte diejenige an den Meister des Oxforder Blattes eher auf Zustimmung rechnen können. Von derselben Hand sind auch (s. S. Montagu Peartree im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1904, S. 119) die zwei Reiter in München.

Aus der Mitte der neunziger Jahre scheint auch die Federzeichnung der Heiligen Familie unter einem Baum zu stammen, welche in der Vasari Society I (1906), Nr. 30 als Dürer veröffentlicht worden ist. Sie gehört dem Hon. A. E. Gathorne Hardy in London. Links ist von anderer Hand das Monogramm Dürers beigesetzt. C. Dodgson versetzt sie in seinem Text, als Dürer, in die Zeit zwischen 1496 und 1500. — Die zwei Federzeichnungen der Anna selbdritt in Pest, welche Meder (X, 1131) derselben Hand zuweist, könnten, obwohl sie ungemein manieriert sind, aus einer späteren Zeit des Ungenannten stammen.

Ergibt sich somit für uns eine eigenartige und bedeutende Künstlerpersönlichkeit, die vom Anfang der neunziger Jahre ab neben Dürer als ein ihm in vieler Hinsicht verwandter Geist, der auch ziemlich die gleiche Art der Vorbildung genossen hat (der Entwurf für den Springbrunnen im Britischen Museum deutet auf vollkommene Beherrschung des Goldschmiedehandwerks), einhergeht, dann aber, trotz der nach der Seite der Lebendigkeit hin reicheren Begabung, zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, als Dürer seine Zeichenweise ändert und straffer zusammenzieht, in eine starke und, wie es scheint, andauernde Abhängigkeit von ihm gerät: so könnte gefragt werden, ob dieser unbekannte Künstler, der mit keinem der bekannten Schüler oder Nachfolger Dürers identisch zu sein scheint, nicht am Ende der lange gesuchte *Illustrator des Terenz und der Basler Drucke*, der sich bis gegen das Ende des Jahrhunderts in Basel aufgehalten hat, gewesen sein mag. Diese Frage will ich hier nur aufwerfen, ohne sie weiter zu verfolgen, bevor nicht meine Annahme, daß es sich bei den angeführten Zeichnungen um eine geschlossene und von Dürer gesonderte Künstlerpersönlichkeit handelt, Zustimmung und, wenn möglich, Ergänzung

oder Berichtigung gefunden hat. Dann erst würde auch zu untersuchen sein, ob der Künstler wohl, gleich Dürer, aus Nürnberg stammt oder etwa ein Schweizer oder Elsässer gewesen ist. Im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XIX (1896), S. 387f. hat Max J. Friedländer die Basler Illustrationen mit einer Reihe der vorstehend genannten Zeichnungen in Zusammenhang gebracht, freilich indem er sie alle Dürer gibt.[1])

[1]) Für mehrfache Hinweise, die ich mir zunutze gemacht, bin ich G. Pauli zu Dank verpflichtet, während ich freilich manche der Bestimmungen, die er mir freundlichst mitgeteilt hat, nicht habe annehmen können. Zum Teil wird dies damit zusammenhängen, daß er die Blätter, welche ich dem Unbekannten gebe, im wesentlichen in Dürers Werk behalten wissen will und daher sich ein ganz anderes Bild von der Entwicklung des Künstlers macht.

DIE HOLZSCHNITTE DES BASELER MEISTERS D S

VON CAMPBELL DODGSON

Der Meister D S ist seit mehr als einem Jahrzehnt, wenigstens von den Eingeweihten, als ein hervorragender Zeichner für den Holzschnitt anerkannt. Für die meisten Angehörigen selbst dieses beschränkten Kreises verdankt er seinen wiederbelebten Ruhm hauptsächlich der vortrefflichen Lippmannschen Publikation seiner überaus seltenen Hauptblätter.[1]) Da die moderne Forschung ohne die Anregung Friedrich Lippmanns und die weiteren Untersuchungen seines damaligen Kollegen am Kupferstichkabinett der Königlichen Museen zu Berlin, Ludwig Kaemmerer[2]) selbst zu ihrer gegenwärtigen, gewiß noch lückenhaften Kenntnis der Werke des fesselnden Unbekannten kaum gelangt wäre, darf ein bescheidener Versuch, diese Kenntnis noch etwas zu erweitern, in diesem Jahrbuch wohl am passendsten Ort erscheinen.

Gleich von vornherein muß ich bekennen, daß es mir nicht gelungen ist, daß ich ja kaum den Versuch gemacht habe, auf die Persönlichkeit des Meisters neues Licht zu werfen. Er bleibt nach wie vor der Monogrammist D S. Ich war selbst nicht in der Lage, archivalische Forschungen in der Schweiz zu unternehmen und mußte mich mit der Behauptung der kompetentesten an Ort und Stelle tätigen Forscher begnügen, daß wenigstens in Basel kein Künstler aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts urkundlich erwähnt ist, dessen Name den Initialen unseres Zeichners entspricht. In der über diesen Meister spärlich fließenden Literatur herrschte freilich eine Zeitlang die größte Unbestimmtheit hinsichtlich der Gegend, in der er tätig war. Für Nagler[3]) ist der Künstler am Rhein oder im Elsaß zu suchen; für Passavant[4]), der nur ein Blatt kennt, ist er ein Oberdeutscher, bzw. ein Schüler Cranachs, Cust,[5]) den die Einfassung des großen St.-Anna-Holzschnittes wahrscheinlich an das Titelblatt der Schedelschen Weltchronik erinnert, verlegt ihn, freilich mit einem Fragezeichen, nach

[1]) Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister III, 36, Kreuzigung; VI, 32, Maria mit dem Christkinde und der hl. Anna; VII, 37, Die Verschwörung auf dem Rütli, 37a, Tells Apfelschuß; X, 41, Die Madonna in der Strahlenglorie, 41a, Christus als Schmerzensmann.

[2]) Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 27. April 1900, S. 24.

[3]) Die Monogrammisten, Bd. II (1860), Nr. 1355, 1368. Die mit getrennten Initialen bezeichnete, bekanntlich in Basel entstandene Vignette Amorbachs und Frobens (Nr. 1369) wurde noch nicht demselben Künstler zugeschrieben.

[4]) Le Peintre-Graveur, Bd. IV (1863), S. 338, Nr. 1 (St. Anna selbdritt), »Bonne pièce de l'école de la Haute Allemagne et peut-être de celle de Cranach«.

[5]) Index of Artists, British Museum, Bd. I (1893), S. 359.

Nürnberg. Lehrs[1]) hält ihn für »eher süddeutsch als niederrheinisch«. Lippmann[2]) erklärt ihn zuerst für niederrheinisch; erst später, als seine Hand in den Tellholzschnitten aus Etterlyns Chronik erkannt wird, tritt der Unbekannte bei Lippmann bestimmt als schweizerischer Künstler auf. Diese Bestimmung wurde durch die Entdeckung Kaemmerers, daß weitere Illustrationen von D S bei mehreren, und zwar ausschließlich Baseler Druckern erschienen, bestätigt, und es dürfte die Ansicht kaum mehr auf Widerspruch stoßen, daß der Meister D S der Baseler Schule zugerechnet werden muß, wenn es auch nicht feststeht, daß er in Basel geboren wurde oder selbst in Basel lebte, da sein Name in den Verzeichnissen der Zunft zum Himmel fehlt.[3]) Daß Kristeller[4]) den, wie er auch zugibt, in Basel tätigen Meister, neben Jörg Breu »unter den Augsburger Künstlern« erwähnt, »die für den Holzschnitt arbeiten« und ihn dann gerade Burgkmair an die Seite stellt, ist mir unbegreiflich. Selbst wenn es ihm schon bekannt war, daß ein Holzschnitt von D S in einem in Basel gedruckten Augsburger Missale erschien, so wird durch diese entfernte Beziehung zu Augsburg nichts bewiesen, zumal da der einzige spezifisch augsburgische Schmuck des Buches, der Titelholzschnitt mit den Schutzheiligen der Diözese, nicht von ihm, sondern von Urs Graf gezeichnet wurde. Außerdem wurden in Basel, wie in Venedig, Missalen für allerhand auswärtige Diözesen, so einmal für eine schwedische (Missale Upsalense, 1513) gedruckt. Oder meint Kristeller etwa, daß der Meister D S, wie später die Brüder Holbein, aus Augsburg nach Basel wanderte? Es spricht meines Erachtens nichts dafür. Der starke Einfluß Schongauers, die Verwandtschaft mit Wechtlin, der schon von Kaemmerer betonte stilistische Zusammenhang mit Schweizern, wie Urs Graf und Hans Franck, erheben es fast zur Gewißheit, daß er von Geburt an fest im oberrheinischen Boden wurzelt. Es findet sich in seinen Werken keine Spur von den Eigentümlichkeiten des Augsburger Holzschnittes um die Wende des XV. Jahrhunderts; die ornamentalen Motive, die er anwendet, sind weder mit der Augsburger Spätgotik noch mit der von Burgkmair eingeführten venezianisch-augsburgischen Renaissance verwandt. Ebensowenig verrät sein Stil eine Beherrschung seitens der Nürnberger Kunst, des stärksten der im letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts in Basel wirksamen fremden Einflüsse.[5]) In der Pause zwischen der Einstellung der Tätigkeit des Meisters der Bergmannschen Offizin und der Ankunft Holbeins sind die Holzschnitte unseres Meisters die glänzendsten in Basel erschienenen Erzeugnisse der einheimisch-oberrheinischen, vornehmlich von Schongauer bestimmten Kunstrichtung.

Daß die gewöhnliche Deutung seines Monogrammes als D S, die sich schon in der Literatur eingebürgert hat, die richtige ist, darf nicht ganz ohne Vorbehalt zugegeben werden. Der Meister freilich hat zwei Holzschnitte mit den getrennten Initialen D S bezeichnet.[6]) Andererseits trägt *ein* derselben Hand mit aller Bestimmt-

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, XIX, 311.

[2]) A. a. O. III, 36 (1892); erst 1896 (VII, 37) »schweizerisch«.

[3]) Auf einem Holzschnitt (unten, Nr. 29) steht der Baselstab, anscheinend als Künstlerzeichen verwendet.

[4]) Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, 1905, S. 218.

[5]) Ich vergesse nicht die oben erwähnte äußerliche Ähnlichkeit der Anordnung, welche zwischen der, sonst rein mit Schongauer und Wechtlin verwandten Einfassung der hl. Anna, mit ihrem Astwerk und spielenden Putten, und dem Titelblatt der Weltchronik (1493) besteht. Dieses hatte übrigens schon im Titelblatt zu Breydenbachs Reisen (1486) einen Vorgänger am Rhein.

[6]) Nr. 30 und 32 des am Schlusse dieses Artikels folgenden Verzeichnisses.

heit zuzuschreibender Holzschnitt[1]) die getrennten Initialen S D. Das aus den beiden verschlungenen Buchstaben geformte Monogramm kommt in drei verschiedenen Gestalten vor:



In der ersten, auf der St. Anna selbdritt, muß es unbedingt als D S gelesen werden; in den beiden anderen liegt es näher, das Zeichen als S D zu deuten. Das gilt auch von der Bezeichnung des hier (Abb. 5) abgebildeten Ars-Moriendi-Blattes: ein kleines s steht innerhalb eines großen D. Bis urkundlicher Beweis gebracht wird, muß die Frage offen bleiben; der Meister schwankte offenbar zwischen zwei für unsere Begriffe nicht leicht tauschbare Arten, seinen Namen zu schreiben.

Bevor ich von der Persönlichkeit des Künstlers zur näheren Betrachtung seiner Werke übergehe, bemerke ich, daß er auf einem seiner vorzüglichsten Holzschnitte anscheinend ein Selbstporträt gezeichnet hat. Rechts vom Kreuze Christi auf der Rückseite des Freiburger Hochaltars steht bekanntlich Hans Baldung selbst als Hellebardier. In einer ganz analogen Stellung rechts vom Kreuze auf dem großen Kreuzigungsholzschnitt der Sammlung Lanna steht als Soldat, den Schwamm auf einer Stange haltend, ein offenbar nach dem Leben porträtierter Mann, der, wie dort Baldung, in Dreiviertelansicht nach links auf den Beschauer zurückblickt (Abb. 1). Es drängt sich unwiderstehlich die Vermutung auf, daß wir in diesem Kopf die Züge des Meisters vor uns haben. Er sieht kaum mehr als dreißig Jahre alt aus. Der Holzschnitt, der den Meister auf der Höhe seines Könnens zeigt, darf wohl ungefähr in derselben Zeit oder etwas später entstanden sein wie die unten zu beschreibende Kreuzigung im Salzburger Missale von 1510. Damit wird annähernd 1480 als das vermutliche Datum seiner Geburt gegeben, was zu der Tatsache stimmt, daß der früheste ihm bis jetzt zugeschriebene Holzschnitt aus dem Jahre 1503 stammt.



Abb. 1. Vermutliches Selbstbildnis des Meisters DS

Da weder Bilder noch Handzeichnungen des Meisters bekannt sind, beruht unsere Kenntnis von seiner Kunst ausschließlich auf den Holzschnitten. Den bekannten, schon öfters erwähnten großen Hauptblättern in der Sammlung Lanna und dem außerordentlich feinen Paar in Erlangen, Maria mit dem Kinde und Christus als Schmerzensmann, schließt sich eine Reihe von kleineren, weniger bedeutenden Holzschnitten an, teils einzelne Blätter, aber hauptsächlich Buchillustrationen, von denen einige schon von Kaemmerer dem Meister zugeteilt wurden, während einige hier zum ersten Male in die Literatur eingeführt werden sollen.

An erster Stelle erwähne ich (nach Kaemmerer) den schönen Holzschnitt auf der Rückseite des Titels der in Basel erschienenen Statuta synodalia episcopatus basi-

[1]) Nr. 12.

liensis.[1]) Vor der auf der Mondsichel stehenden, von einer Strahlenglorie umgebenen Himmelskönigin kniet Christoph, Bischof von Basel; hinter diesem stehen seine Schutzheiligen, Hieronymus und Magdalena; oben erscheinen Gott Vater und die Taube; die Komposition wird oben durch einen Rundbogen aus Astwerk abgerundet, die Zwickel sind horizontal schraffiert (185 : 125). Hier fällt die anmutige, frei nach Schongauer, B. 28, kopierte Maria mit dem Kinde am meisten auf; die anderen, in kleinerem Maßstab gezeichneten Figuren dürften Zweifel an der Richtigkeit der Zuschreibung erregen, doch spricht manches dafür, wenn man das frühe Datum in Betracht nimmt. Von seiner Hand wäre dann auch wahrscheinlich das kräftig gezeichnete bischöfliche Wappen (140 : 130) auf dem folgenden Blatt (A 1).

Ganz sicher sind dagegen die nächsten datierbaren Werke, die ihm schon zugeschrieben sind, die beiden Illustrationen (160 : 148) zu der Tellsage in Etterlyns' Kronica von der loblichen Eydtgnoschaft.[2]) Eine Vergleichung mit der signierten Kreuzigung schließt alle Zweifel aus. Die anderen Illustrationen dieser Chronik sind sehr verschieden und meist altertümlicheren Charakters. Unserem Meister am nächsten stehen zwei oft wiederholte Kriegsdarstellungen (130 : 130), welche zuerst auf Bl. 72 und 96^{v} erscheinen. Daß sie aber auch von ihm herrühren, selbst aus einer früheren Zeit, leuchtet mir keineswegs ein. Die zusammengedrängte, unklare Komposition sowie die schwache Zeichnung der merkwürdig gespreizten Beine spricht dagegen. Die beiden Darstellungen sind sicher von derselben Hand gezeichnet — kaum aber von demselben Formschneider geschnitten — wie der merkwürdige, für sein Datum sehr fortgeschrittene große Holzschnitt, die Schlacht zu Dornach (Schreiber 1951), den ich schon anderswo ausführlich beschrieben habe.[3])

Noch vor den Tellholzschnitten entstanden, wie es scheint, die zuerst von Kaemmerer, sicher mit Recht, dem Meister D S zugeschriebenen zehn Illustrationen (Abb. 2) im satirischen Schriftchen des Paulus Olearius (nicht Wimpfeling), De fide concubinarum in sacerdotes, welches ohne Ort und Jahr, aber sicher in Basel erschien, da es mit den Typen Jakobs von Pfortzheim gedruckt ist. Der Druck und selbst die Illustrationen wurden früher Ludwig Hohenwang von Ulm zugeschrieben.[4]) Da ein dem zweiten Teile, De fide meretricum in suos amatores (von Jakob Hartlieb) vorgesetzter Brief des Cratho Udenhemius von Schlettstadt das Datum 29. August 1501 trägt, wurde auch der Druck demselben Jahr zugeschrieben, was nicht mehr als richtig gilt. Im unfertigen Nachlaß Robert Proctors ist er »gegen 1508« datiert, das ist aber jedenfalls zu spät, da im Froschauerschen Nachdruck von 1506 (Augsburg, Pr. 10 625) und in der als früher geltenden, undatierten Ausgabe desselben Druckers (1505? Pr. 10 624) schon eine Kopie des ersten Holzschnittes der Baseler

[1]) Ohne Jahr und Druckernamen; nach dem 27. September 1503 bei Froben, Amerbach und Petri gedruckt (so im Nachlaß Robert Proctors. Das Buch wird in Basel Amerbach (?) zugeschrieben).

[2]) M. Furter, Basel, 2. Dezember 1507, fol. Die Verschwörung auf dem Rütli kommt fünfmal (Bl. 7, 14, 17, 103^{v}, 116), Tells Apfelschuß nur einmal (Bl. 15) vor.

[3]) Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts in the British Museum, 1903, I, 121 (A 129). Der Holzschnitt erschien »Zu Basel, by Görg Erne«. Exemplare sind mir in Basel, Berlin, Karlsruhe, London und Nürnberg bekannt.

[4]) So noch bei Muther, Bücherillustration, Nr. 380. Sämtliche Holzschnitte sind dort auf Taf. 94—103 gut abgebildet.

Originalausgabe vorkommt.[1]) Die Folge muß wohl spätestens bis 1505 fertig gewesen sein.

Die von köstlichem Humor sprühenden Illustrationen gehören zu dem besten, was unser Künstler geleistet hat und sind trotz der Verschiedenheit des Themas seinem großen Kreuzigungsholzschnitt eng verwandt. Der nach dem Leben gezeichnete Charakterkopf des hier gerade hinter dem Kreuz stehenden Mannes begegnet uns gleich auf dem ersten Holzschnitte des Buches wieder. Als Sittenbilder sind diese Meisterstücke den besten der berühmten, etwa zehn bis zwölf Jahre vorher in Basel entstandenen Illustrationen zum Ritter von Turn und Narrenschiff, von denen sie übrigens ganz unabhängig sind, vollkommen ebenbürtig. Sie blieben wohl nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung des ein Jahrzehnt später im Aufschwung begriffenen Talentes des Petrarkameisters, Hans Weiditz.[2])



Abb. 2. Meister D S
Illustration zu De fide concubinarum

[1]) Eine andere, ohne Ort und Jahr, aber sicher in Nürnberg gedruckte Ausgabe (Ebert 5842(?), Wien, Hofbibliothek) enthält freie Kopien der ganzen Folge von der Hand Wolf Trauts. Auf dem fünften Holzschnitt fehlt das Wort »Spero«; auf dem achten sind die zwei Musikanten rechts ausgelassen. Vgl. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1906, S. 51.

[2]) Vgl. Dörnhöffer, Kunstgeschichtliche Anzeigen 1904, S. 65, und Dodgson, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1905, S. 65.

Dieser Folge im Stil und wohl auch in der Zeit seiner Entstehung am nächsten steht der unbeschriebene Titelholzschnitt (110 : 107, Abb. 3) der von Froben, Amerbach und Petri 1506 gedruckten Oktavausgabe der Werke des hl. Ambrosius[1]). Der im bischöflichen Ornat gekleidete Kirchenvater sitzt nach rechts gewendet in seinem Studierzimmer und schreibt an einem Pult. Hinten hängen Geißel und Rute an der Wand. Über seinem Haupt enthält ein Schriftband den Titel, S̄cts Ambrosi9 Mediolanen̄. |



Abb. 3. Meister D S
Illustration zu Divi Ambrosii opera, 1506

Ep̄s: Ec̄cie Doctor celeber. Die Rückseite des Blattes ist leer. In dem mir zuerst als loses Blatt in Maihingen bekannt gewordenen Holzschnitt erkannte ich sofort den Stil dieses Meisters; seine genaue Provenienz entdeckte ich erst kürzlich.

Ungefähr um diese Zeit (gegen 1510?) darf noch eine Illustration entstanden sein, der ebenfalls von Kaemmerer erwähnte Ptolemäusholzschnitt, den ich allerdings nur in viel späteren Verwendungen kenne. Der Astronom steht, einen Sextant haltend,

[1]) Diui Ambrosij Ep̄i | Mediolanen̄ oīa opa denuo accura-|tissime reuisa et nouiter impressa. Der Brief des Herausgebers, Conradus Leontorius, ist »ex arta valle [*Engetal*] vltra basileanam birsam. xij. kalen̄. Septembres: Anno domini. M. D. VI« datiert.

in Dreiviertelansicht nach rechts; oben rechts sind Mond und Sterne, unten links eine Armillarsphäre auf einem großen Stein (137 : 95). Die Gesichtszüge und die charakteristische Haltung des Kopfes verraten die Hand unseres Meisters. Der Holzschnitt befindet sich in ziemlich abgenutztem Zustand auf der Rückseite des Titelblattes der von Heinrich Petri in Basel gedruckten, von Sebastian Münster herausgegebenen Geographia des Ptolemäus in den Ausgaben von 1545 und 1552, wo noch viele alte Stöcke wieder Verwendung fanden.

Um 1509 beginnt ferner eine Reihe noch unbeschriebener Illustrationen in liturgischen Drucken Pfortzheims zu erscheinen. Das am 18. März gedruckte Speciale missarum ad usum diocesis Herbipolensis[1]) enthält auf der Rückseite des vom Bischof für den Drucker ausgestellten Privilegs das Wappen des Bischofs Lorenz von Bibra (quadriertes Schild, 1. und 4. Feld Würzburg, 2. und 3. Feld steigender Biber nach links, Cimier mit Löwenkopf zwischen Hörnern, aus denen Fahnen hervorragen) und des Domkapitels, letzteres von zwei knieenden Engeln gehalten, darüber St. Kilian, stehend, mit dem Schwert in der Rechten, dem Bischofstab in der Linken (187 × 171). Hier verraten besonders die Gesichter St. Kilians und des Schildhalters den Stil des Basler Meisters, von dem das Kanonbild aber nicht herrührt. Das auf Kosten Johann Oswalds aus Augsburg am 2. Dezember 1510 gedruckte Missale s'm chorum ecclesie Saltzeburgensis[2]) enthält auf dem unten mit den Initialen D S bezeichneten Titelblatt (251 : 168) die unter der Mitra vereinigten Wappen des Erzbistums Salzburg und seines damaligen Herrschers Leonhard von Keutschach. Das Blatt wird oben durch spätgotisches Blattwerk abgeschlossen, welches drei kleine Darstellungen enthält: links Gott-Vater mit Engeln, rechts die Verkündigung und in der Mitte die Geburt Christi; darunter schweben in der Luft zwei kleine, ein Kirchenmodell haltende Bischöfe. Die ganze Anordnung ist dem italienischen Titelholzschnitt des von Peter Liechtenstein am 3. Dezember 1507 in Venedig gedruckten Salzburger Missale entlehnt. Vor dem Te igitur des Meßkanons steht die hier (Abb. 4) verkleinert abgebildete, nicht signierte Kreuzigung (260 : 160), die mit dem schon öfters erwähnten signierten Blatt verglichen als ein Werk desselben Meisters leicht erkenntlich ist. Von der großen Ähnlichkeit des Kopfes Christi abgesehen, sind die halbgeschlossenen Augen Mariä und die Haltung des Kopfes Johannis typisch.[3]) Der schon 1509 verwendete kleine Agnus-Dei-Holzschnitt im Meßkanon darf schließlich auch von unserem Künstler herrühren: das Lamm mit der Siegesfahne steht, nach rechts gewendet, auf einem Buche; vor ihm Kelch und Hostie (Dm. 38 mm).

Der Kreuzigungsholzschnitt kommt schon im folgenden Jahre, im Missale s'm ritum ecclesie Brixinensis, 3. August 1511[4]), in einem zweiten Zustand vor. Die Veränderung war eine sehr einfache: das ganze, über dem Haupte Mariä flatternde Ende des Lendentuches wurde weggeschnitten, so daß das Tuch sich ebenso eng links wie rechts an den Körper schmiegt. In diesem Zustande wurde er im Missale Speciale (der Augsburger

[1]) Weale, S. 77. Mehrere Exemplare (je fünf und zwei der beiden Varianten) in Würzburg, Univ.-Bibl. Ein koloriertes Exemplar des Wappens im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

[2]) Weale, S. 177. In London ein auf Pergament gedrucktes Prachtexemplar mit nicht koloriertem Kreuzigungsholzschnitt. München, Salzburg, Wien (defekt).

[3]) Diese Kreuzigung war schon am 20. Januar 1510 im Missale Augustense verwendet worden. Weale, S. 30. München.

[4]) Weale, S. 44, London. Über dem Holzschnitt: Tuam crucē adoramus dn̄e .... qui passus es pro nobis (2 Zeilen). Unter demselben: Et famulū tuū .... cōcede t̲pibus (2 Zeilen).

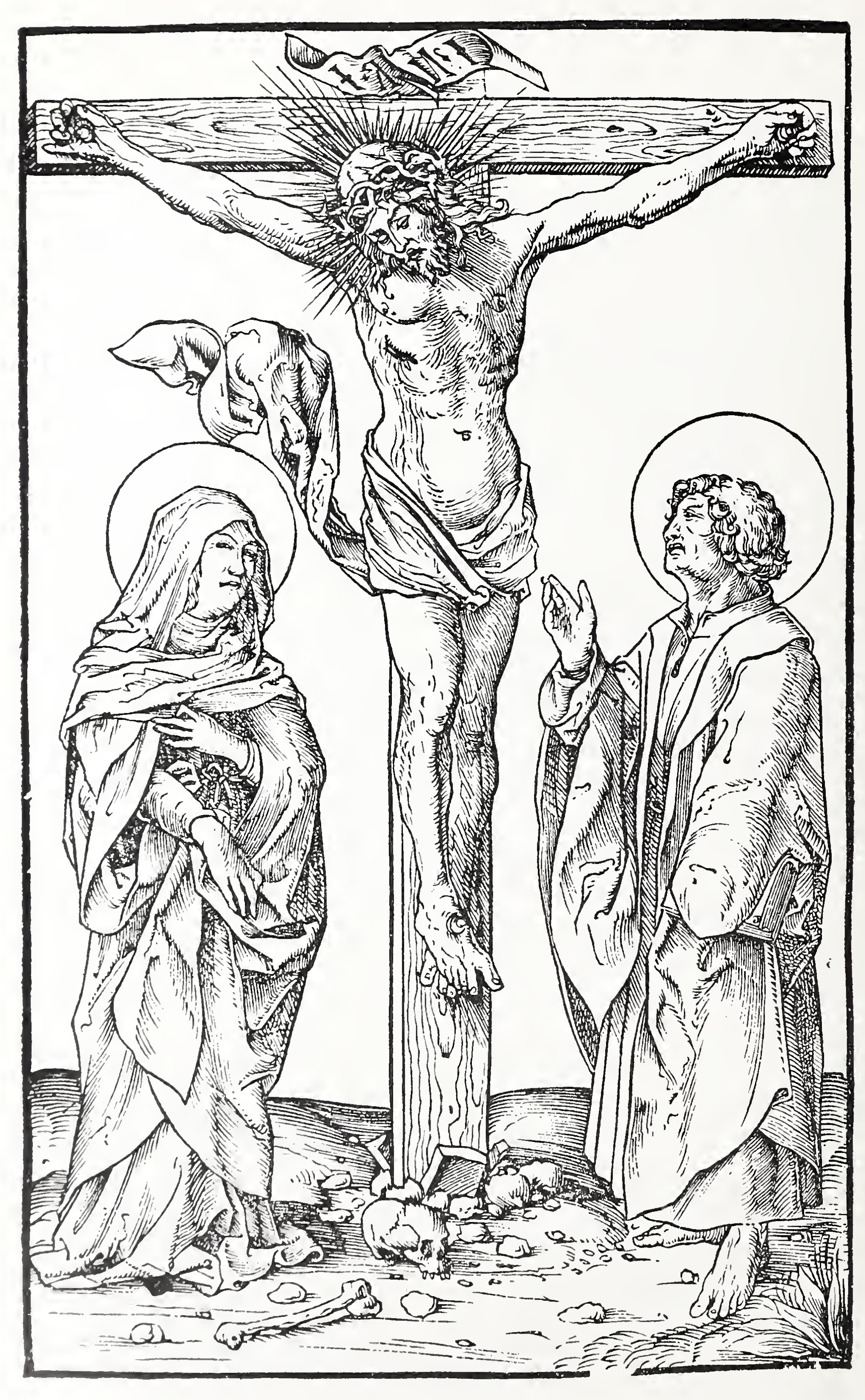


Abb. 4. Meister DS
Christus am Kreuz
Holzschnitt im Missale Saltzeburgense, 1510



MEISTER D S

DIE MESSE DES HL. GREGOR, BEMALTER HOLZSCHNITT

IM BRITISH MUSEUM ZU LONDON

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Diözese), 10. Februar 1519,[1]) und 14. März 1521 (T. Wolff), wie auch im Missale Wratislaviense, 5. September 1519 (T. Wolff) wiederholt. Andere in Betracht kommende Missalen, in denen er vorkommen dürfte, von denen mir aber keine kompletten Exemplare bekannt sind, wären folgende: Upsalense, 23. Februar 1513[2]); Magdeburgense, 5. Januar 1515; Brandenburgense, 4. September 1518 (alle von J. v. Pfortzheim gedruckt). Im Missale Numburgense, 10. Mai 1517 (Dresden), ist die Kreuzigung eine andere[3]), ebenso im Missale Moguntinense, 1520 (T. Wolff).

Die Kreuzigung ist nicht der einzige Bildschmuck, welchen das Missale Brixinense dem Meister verdankt. Ihr gegenüber, hier wie im Missale Speciale, steht eine große Initiale T mit zwei Engeln, die die Passionswerkzeuge tragen, welche seine Hand verrät (86 : 73). Von ihm ist wahrscheinlich auch das neue Lamm Gottes (viereckig, nach links, auf dem Buch liegend, ohne Kelch, 43 : 43), welches auch im Missale Upsalense (1513) und Speciale (1519) vorkommt. Viel bedeutender sind aber die auf der Vorder- und Rückseite des Titelblattes stehenden Holzschnitte. Auf dem ersten sitzt oben Maria mit dem Kind auf ihrem Schoß, die eine Blume in der Linken hält, links steht Petrus, rechts Paulus vor einem Teppich. Unten stehen die drei Wappen des Domkapitels, des Bistums Brixen und des Bischofs Christoph von Schrovenstein und weiter unten die Halbfiguren drei heiliger Bischöfe, Ingenuinus, Cassianus und Albuinus. Der unbezeichnete Holzschnitt mißt 267 : 188 mm. Auf der Rückseite steht unter einem oben abgeschnittenen Rundbogen das viergeteilte bischöfliche Wappen (1 Bistum Brixen, 2, 3 Schrovenstein, 4 Domkapitel); auf dem Bogen links ist ein kleiner Baselstab, wohl als Künstlerzeichen, angebracht.

Dem Jahre 1511 gehören die bekannten schönen Vignetten der Drucker Amerbach, Petri und Froben an, die eine bezeichnet und datiert, die andere ohne Zeichen, die den Basilisk als Träger des Baseler Wappens enthalten. Beide sind von Nagler (Mon. II, Nr. 1369) bereits beschrieben und bei Bernoulli, Baseler Büchermarken (Heitz, 1895), S. 3 und 5, abgebildet.

---

[1]) Weale, S. 193, London, München. Hier stehen unter dem Holzschnitt die Worte: Adoramus te christe .... redemisti mundum (2 Zeilen). Oben steht nichts. Ein dieser Ausgabe entsprechender Abdruck befindet sich als loses Blatt im Kupferstichkabinett zu Basel (K. 19—40). Die Ausgabe von 1521 (Weale, S. 193, München) wurde von T. Wolff gedruckt.

[2]) Daß diese Kreuzigung hier verwendet und dadurch in Schweden bekannt wurde, erscheint mir aus folgendem Grunde fast sicher. In der von Aksel Andersson, Upsala 1893 in Faksimiledruck herausgegebenen ersten Ausgabe des schwedischen Neuen Testaments (Thet Nyia Testamentit på Swensko, Stockholm, 1526) steht auf der Rückseite des Titelblattes und wieder vor dem Register eine ziemlich schlechte Kopie ebendieser Kreuzigung (im II. Etat), mit gegenseitig, also richtig gestelltem Schriftband, sonst von der Originalseite gezeichnet (in der Reproduktion 247 : 156 mm). Meine Hypothese zwingt freilich zu der Annahme, daß ein in allen erhaltenen Exemplaren fehlender Kreuzigungsholzschnitt ursprünglich vor dem Anfang des Meßkanons zwischen den Signaturen l und m eingeschaltet war; am Schluß der Signatur m muß dann ein leeres Blatt gewesen sein, so daß die Lage aus zehn Blatt bestand. Das Vernichten eines solchen Holzschnittes in der Reformationszeit erklärt sich leichter als das ursprüngliche Fehlen dieses unentbehrlichen Bestandteils jedes Missale.

[3]) Der Titelholzschnitt, Petrus und Paulus mit dem Wappen des Bischofs von Naumburg, 285 : 191, ist mir nicht zu Gesicht gekommen. Wie es mir Prof. Dr. H. W. Singer freundlich beschreibt, klingt es nicht wie ein Werk unseres Meisters; der schwarze Hintergrund spricht besonders dagegen.



Abb. 5. Meister DS
Zwei Sterbebetten
Holzschnitt

Nach diesen Buchillustrationen sind noch drei einzelne Blätter zu beschreiben, von denen zwei bezeichnet sind. Auf die höchst merkwürdige, hier (Abb. 5) abgebildete, auch von Kaemmerer erwähnte Todesszene (147 : 135) in Basel machte ich Lippmann im Jahre 1898 aufmerksam, der sie dann sofort reproduzieren ließ, obwohl er auf ihre Publikation, wie es scheint, verzichtete. In der Zeit seiner Entstehung liegt das Blatt dem Ambrosius (1506) wohl nicht sehr fern. Doch ist der rechts über dem Haupt des Sterbenden stehende Engel denen auf der gewiß etwas späteren St. Anna selbdritt

(unten) sehr ähnlich, während die Madonna an jene der kleinen Verkündigung oben auf der Mater dolorosa erinnert. Die Darstellung steht, wie der in meinem Katalog (S. 433) abgebildete Holzschnitt eines Sterbenden von Erhard Schön, mit der eigentlichen Ars-Moriendi-Folge nur in losem Zusammenhang; das Thema ist hier der Gegensatz zwischen zwei Sterbebetten, eines reuigen und eines unreuigen Sünders.

Die als Lichtdrucktafel wiedergegebene, mit den Initialen S D bezeichnete Gregorsmesse (216 : 165) wurde zum ersten Male im Versteigerungskatalog Ottley, 1837, Nr. 1905 beschrieben. Sie wurde 1857 auf der Versteigerung der Sammlung Mc Intosh bei Christie von dem British Museum erworben. Sie ist von Nagler, Mon. IV, Nr. 4022, kurz erwähnt und im ersten Band des Katalogs von Willshire, 1879, S. 267, D. 83 ausführlich beschrieben. Der teilweise gelb und grün kolorierte Holzschnitt, kein sehr früher Abdruck, hat auf der Rückseite zwei Seiten eines schwarz und rot gedruckten Ceremoniale oder Rituale im Quartformat, die »Benedictio Carnium« und »Benedictio fontis« enthaltend; die zweite trägt die Blattzahl lxxxiiij und Signatur m iij. Das ganze Blatt ist offenbar ein Teil eines Korrekturbogens gewesen, der dann zum Zwecke des Abdruckes der Gregorsmesse gedient hat; die Typen sind nach Mitteilung des gestorbenen Robert Proctors entschieden baslerisch, und zwar anscheinend mit denen Thomas Wolffs, des Nachfolgers Pfortzheims, identisch. Das ganze Blatt wurde dann offenbar in einen Buchdeckel geklebt. Ein zweites Exemplar ist mir nicht bekannt. Die Reproduktion macht jede Beschreibung überflüssig; es genügt, die starke Ähnlichkeit zu betonen, die zwischen gewissen Typen, so des Judas und des spottenden Juden mit den langen, halbgeschlossenen Augen, und den schon bekannten Holzschnitten unseres Meisters besteht.



Abb. 6. Meister DS
Ein Pilger (St. Jacobus major?)
Holzschnitt (verkleinert)

Das letzte Blatt, das ich imstande bin, ihm zuzuschreiben, ist der hier (Abb. 6) verkleinert abgebildete Pilger (213 : 139) in der Baseler Sammlung [1]) und in der Universitätsbibliothek in Erlangen. Es dürfte eine ziemlich frühe Arbeit sein, etwa aus der Zeit von Etterlyns Chronik. Bezeichnend für seine Autorschaft ist vor allem das Gesicht, dann noch die gut gezeichnete Rechte. Der dicke, kahle Baumstamm, der die Komposition links abschließt, erinnert sehr an die Bäume links im Apfelschuß Wilhelm Tells.

Es erübrigt nur noch einige Blätter zu erwähnen, die ihm zwar nahestehen, aber, wie ich meine, von einer anderen Hand herrühren. Die von Kaemmerer erwähnten Holzschnitte der Statuta ordinis Cartusiensis (Amerbach, Basel, 15. Jan. 1510) sind doch entschieden von Urs Graf, dem sie schon von His zugeschrieben sind. [2]) Demselben Künstler gehört meines Erachtens ein merkwürdiger, unbeschriebener Holzschnitt an, der im obengenannten Missale speciale, 1519, vorkommt. In der Mitte sitzt Maria mit dem Kinde auf einem Thron, links steht St. Ulrich, rechts St. Afra; oben ein Cherubskopf und vier musizierende Engelein, unten das Augsburger Bischofswappen zwischen denen der beiden Heiligen, links Kyburg, rechts Cypern (280 : 165). Der in der Münchener Staatsbibliothek ganz ohne Grund als Exlibris ausgestellte Holzschnitt wurde 1511 im dort vorhandenen Graduale Augustense (J. v. Pfortzheim, Basel) verwendet; wahrscheinlich auch im Missale Augustense von 1510, doch fehlt im Münchener Exemplar das betreffende Blatt.

PROVISORISCHER KATALOG DER HOLZSCHNITTE DES MEISTERS D S

1. Die Kreuzigung. 439 : 310 mm. Prag (Sammlung Lanna. Singer Nr. 5646). Abgebildet bei Lippmann III, 36.
2. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. 260 : 160 mm. (Oben S. 27 zum ersten Male beschrieben.)
   I. Mit flatterndem Ende des Lendentuchs, links. Missale Augustense, 20. Jan. 1510, und Saltzeburgense, 2. Dez. 1510.
   II. Ohne dasselbe. Missale Brixinense, 3. Aug. 1511, Sign. t 1 v., Speciale (Augustense), 10. Febr. 1519, und 14. März 1521 (T. Wolff), Missale Wratislaviense, 5. Sept. 1519 (T. Wolff).

   Als loses Blatt in Basel (II, aus dem Missale Speciale) und Haarlem, Städtisches Museum (II, aus dem Missale Wratislaviense), auf Papier, koloriert. Kopie nach II in Thet Nyia Testamentit på Swensko, Stockholm 1526.
3. Initiale T mit Engeln, die die Leidenswerkzeuge tragen. 86 : 73 mm. (Oben S. 29.) Missale Brixinense, 1511, Sign. t2, und Speciale, 1519.
4. Agnus Dei (rund). Dm. 38 mm. (Oben S. 27.) Missale speciale Herbipolense, 18. März 1509, und Saltzeburgense, 2. Dez. 1510.
5. Agnus Dei (viereckig). 43 : 43 mm. (Oben S. 29.) Missale Brixinense, 3. Aug. 1511, Sign. t 6 v., Upsalense, 23. Febr. 1513, und Speciale, 10. Febr. 1519.
6. Der leidende Heiland. 335 : 133 mm. Nagl. Mon. II, Nr. 1368. Erlangen, Univ.-Bibl. Abgebildet bei Lippmann X, 41 a.

[1]) Zwei Exemplare, K. 28—139 und K. 19—15, dieses durch die allerdings mit späteren Typen gedruckte Überschrift als S. IACOBVS gedeutet.

[2]) Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft VI, 167, 203—223.

7. Maria mit dem Kinde. 335 : 132 mm. Nagl. Mon. II, Nr. 1355. Erlangen, Univ.-Bibl. Abgebildet bei Lippmann X, 41.
8. Maria als Himmelskönigin, von dem Bischof von Basel verehrt. 185 : 125 mm. (Oben S. 23.) Statuta synodalia episcopatus basiliensis (Basel 1503).
9. Maria mit dem Schutzheiligen des Bistums Brixen. 267 : 188 mm. (Oben S. 29.) Missale Brixinense, 3. Aug. 1511.
10. St. Anna selbdritt. 394 : 288. P. IV, 338, 1. Basel, Berlin, London, Prag (Sammlung Lanna. Singer Nr. 5645). Abgebildet bei Lippmann VI, 32.
11. St. Ambrosius. 110 : 107 mm. (Oben S. 26.) Ambrosii opera, Basel 1506. Als loses Blatt in Maihingen.
12. Die Messe des hl. Gregor. 216 : 165 mm. Nagl. Mon. IV, Nr. 4022. Willshire I, 267, D. 83. London.
13. Ein Pilger (St. Jacobus major?). 214 : 151 mm. (Oben S. 32.) Basel, Erlangen.
14. Zwei Sterbebetten. 147 : 135 mm. (Oben S. 30.) Basel.
15. Ptolemäus. 137 : 95 mm. (Oben S. 26.) Geographia, von Seb. Münster herausgegeben, Basel 1545, 1552.

16, 17. Die Verschwörung auf dem Rütli, Tells Apfelschuß. 160 : 148. (Oben S. 24.) Etterlyns Chronik, Basel 1507. Abgebildet bei Lippmann VII, 37, 37a.

18—27. Zehn Holzschnitte, Nr. 18, 126 : 110, sonst 100 : 100 mm, in De Fide Concubinarum (Basel, o. J.). (Oben S. 24.) Abgebildet bei Muther, Bücherillustration, Taf. 94—103.

28. Wappen des Bischofs von Basel. 140 : 130 mm. (Oben S. 24.) Statuta synodalia episcopatus basiliensis (1503).
29. Wappen des Bischofs von Brixen. 158 : 162 mm. (Oben S. 29.) Missale Brixinense, 3. Aug. 1511.
30. Wappen des Erzbischofs von Salzburg. 251 : 168 mm. (Oben S. 27.) Missale Saltzeburgense, 2. Dez. 1510.
31. Wappen des Bischofs von Würzburg. 187 : 171 mm. (Oben S. 27.) Speciale Missarum ad usum diocesis Herbipolensis, 18. März 1509. Als loses Blatt in Berlin.
32. Basilisk als Druckervignette (bezeichnet). 210 : 143 mm. Nagl. Mon. II, Nr. 1369. Abgebildet, Baseler Büchermarken S. 3.
33. Basilisk als Druckervignette (unbezeichnet). 178 : 155 mm. Nagl. Mon. II, Nr. 1369. Abgebildet, Baseler Büchermarken S. 5.

EIN PREDELLENBILD DES FRA FILIPPO LIPPI IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

VON FRIDA SCHOTTMÜLLER

Als das kleine Bild im Sommer 1905 nach Berlin gelangte, war man über den Meister im klaren, doch nicht über die dargestellte Szene. Schon Crowe und Cavalcaselle[1]) waren mit Entschiedenheit für Fra Filippo Lippi eingetreten. Die Zuweisung ist bis heute kaum angezweifelt worden. Als es doch geschah, wurde Pesellino als Autorname vorgeschlagen. Davon wird weiter unten noch zu sprechen sein.

Die genannten Kunstschriftsteller sahen das Bild auf der Ausstellung von Dublin 1865; es war damals im Besitz des Viscount Powerscourt, galt als Masaccio und als die Geburt eines Heiligen. Jedoch um solche kann es sich nicht handeln. Es fehlt ja die Wöchnerin; und nur bei Christi Geburt verzichtet man im Quattrocento darauf, die Mutter als die Kranke darzustellen. Filippo hielt sich an diese Tradition. Das beweisen die Fresken in Prato mit den Geburtszenen des Täufers und St. Stephans. Schubring[2]) sieht in der Szene die Verklärung eines Heiligen im Kindesalter, wie sie unter anderen von S. Niccolò erzählt wird. Der Jahresbericht des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins (April 1906) aber nennt die Neuerwerbung das »Bienenwunder des hl. Ambrosius«. Die Deutung erscheint mir einwandfrei. Doch wird sie hier noch einmal durchgesprochen, denn sie hilft eine Hypothese stützen über die einstige Bestimmung unseres Bildes.

Eine weite Halle ist dargestellt.[3]) Den Boden deckt grünes Mosaik. Links auf hoher Stufe steht ein zugedecktes Bett. Die rote Decke schimmert zart durch den weißen Vorhang. Rechts drei Türen. Die vorderste ist vom Bildrand durchgeschnitten; in der mittleren steht ein blondes Mädchen in zinnoberrotem Kleid. Wie staunend erhebt sie die Rechte. Hinten öffnet sich eine kreuzgewölbte Nische; daneben geht der Blick durch Tür und Fenster in eine flimmernde Landschaft. Wenig geschickt ist die Wölbung der Tür rechts überschnitten, durch ein lichtes Halboval mit dunklem Rand, das Symbol des offenen Himmels. Goldene Strahlen rieseln nieder, und die Hände eines unsichtbaren Gottes weisen herab auf ein ganz kleines Kind. Nimbengeschmückt liegt es unter goldener Decke. Vier Frauen und ein Kind umschließen knieend oder sitzend sein Bettchen und betrachten es mit Aufmerksamkeit, mit Staunen oder wie erschreckt. Zusammengedrängt stehen drei Mädchen mehr links im Mittelgrund; sie

[1]) Storia della Pittura V, 240; deutsche Ausgabe III, 84.

[2]) Arte 1906, IX, 384.

[3]) Nr. 95 B. H. 0,28, Br. 0,51. Pappelholz. Oben ist eine Leiste später angestückt; sie fehlt beim Lichtdruck.

neigen sich in Verehrung; nur die Frauen vorn an der linken Seite sehen lässiger hinüber zu dem Kind. Sie sind besonders schön in der Haltung und im farbigen Zusammenklang der Gewänder von Rosa, Hellviolett, Oliv und zartem Blau; aber zur Verdeutlichung des Vorgangs scheinen sie nicht unbedingt notwendig. Auch bei den Fresken in Prato führt Filippo solche Assistenzfiguren zweiter Ordnung ein, ganz zu schweigen vom späteren Quattrocentro. Freilich dort sind es die Bildnisse berühmter Zeitgenossen oder solche aus des Stifters Familien- oder Freundeskreis. Hier liegt eher eine Reminiszenz rein künstlerischer Art zugrunde. Ich glaube Filippo kannte Ghibertis Reliefs zur Paradiesespforte, im speziellen den »Segen Isaaks« mit der prachtvollen Gruppe sich unterhaltender Frauen vorn in der linken Ecke, ein Werk, das 1437 bereits vollendet war.[1])

Die Darstellung läßt nicht ohne weiteres erraten, welches Wunder sich hier zugetragen hat. Aber Masaccio malte fast ein Menschenalter früher die gleiche Szene in Rom, in S. Clemente: ein Kind im Bett, von Staunenden (hier Frauen und Männern) umgeben. Aus dem Zusammenhang des ganzen Zyklus erklärt sich dort die Szene als Bienenwunder des Ambrosius.

Wie Plato, so ist auch der gelehrte Kirchenvater als kleines Kind von einem Bienenschwarm überfallen worden. Die Legenda aurea erzählt, sie hätten ihn dicht umdrängt, hätten sich auf sein Gesicht gesetzt und seien in seinen Mund ein- und ausgeflogen wie in einen Bienenstock. Der Schrecken der Mutter und ihrer Mägde wandelte sich in Staunen und anbetende Verehrung. Das Kind war unverletzt, als sich der Schwarm erhob und so plötzlich in der Luft verschwand, wie er gekommen war. Der Vater aber, der römische Präfekt, sah in dem wunderbaren Erlebnis seines kleinen Sohnes die Prophezeiung einer großen, holden Beredsamkeit.

Auch am römischen Fresko zerstörte ein Restaurator — der Legende unkundig — das wichtigste Attribut, den Bienenschwarm. Wir nehmen ein Gleiches von der Berliner Tafel an. Sie war schon zu Crowes Zeiten »nicht unberührt von Restauration«. Und gerade am Munde und Ohr des Kindes und dicht beim Kopf sind kleine Teile ausgeflickt. Im übrigen paßt die Darstellung sehr gut auf den erzählten Vorgang.

Die zweite Frage gilt dem Stil, ob Fra Filippo und aus welcher Zeit. Das charakteristische Werk eines Meisters, wie er war, muß sich in einer bestimmten Gruppe seines Œuvre, für eine Stufe seiner Entwicklung genau fixieren lassen. Unverkennbar ist die Verwandtschaft mit Pesellino. Der stand ja zuzeiten in Arbeitsgemeinschaft mit Filippo Lippi und malte die Predella für dessen Altarbild in S. Croce[2]). Aber die prinzipiellen Differenzen in ihrer Formauffassung, die bedingt sind durch die so verschiedenen Temperamente, sind immer unverkennbar; sie treten bei gleichen Aufgaben am deutlichsten zutage. Man vergleiche die Madonna in der »Anbetung des Kindes« in Berlin oder die Knieende vorn rechts im »Bienenwunder« mit der knieenden Maria in Christi Geburt in Pesellinos obengenannter Predella: Francesco ist in der Hauptform wie im Detail — in Typen und Falten — sehr viel zierlicher, preziöser als Filippo, der von früh an kräftig breite Formen liebt und, reifer werdend, sie bis zu wuchtiger Fülle steigert. Er bildet das Figürliche besser durch als der Cassonemaler, doch dessen Gestalten mit den feinen Gliedern und spitzen Gelenken wirken oft komplizierter, moderner als die des Karmeliters. — Den Frauen des »Bienenwunders« fehlt

[1]) Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke S. 40.

[2]) Das Bild ist in der Akademie in Florenz; die Predella zum Teil ebenda, zum Teil im Louvre.

diese Kompliziertheit, und seine Komposition scheint ganz aus drängender Fülle heraus entstanden; sie hat nichts von jenem Durchsichtigen, Vereinzelnden, das Pesellinos Bildern, auch den figurenreichen, eigen ist. Auch in den Details ist meines Erachtens nicht genug vom persönlichen Stile des Francesco — obwohl die Typen zum Teil an ihn erinnern —, um seine Mitarbeit hier sicher zu beweisen. Wohl aber hat das »Bienenwunder« die Stilmerkmale einer bestimmten Epoche Fra Filippos.

In den dreißiger Jahren ist er primitiver in der Komposition, einfacher in den Ansichten der einzelnen Gestalten, ärmer an Farben und ärmer an Tönen in der Skala vom Schatten zum Licht. Man sieht das, wenn man vom »Bienenwunder« hinüberblickt zur »Anbetung des Kindes« in Berlin und in Florenz (Akademie) oder zur »Krönung Mariä« im Lateran.

In den vierziger Jahren hat Filippo Hell und Dunkel etwas stärker differenziert, und seine Palette wird sehr viel reicher; aber der süßig-zarte — oft goldige — Grundton, der an Fra Angelico und Lorenzo Monaco erinnert, ist im Prinzip noch beibehalten. Bis etwa zur Jahrhundertmitte. — Danach hat er die Licht- und Schattenkontraste sehr gesteigert und die Farben herber und trüber gewählt. Dunkelblau mit Gelb, Schwarz mit Rot und etwas Weiß. Das sind häufige Kombinationen in den Pratofresken.

Für die Komposition der vierziger Jahre ist drängende Fülle charakteristisch. Die Figuren haben viel mehr Raumvolumen als in den dreißiger Jahren, aber sie kleben noch eng aneinander. Die Luft zwischen ihnen fehlt. Doch überwand Filippo diesen Mangel in den fünfziger Jahren. Wie weiträumig wirkt der »Herodiastanz« in Prato oder die »Krönung Mariä« in Spoleto neben der Krönung der florentinischen Akademie (1441—1447), dem wenig früheren Madonnenbild aus S. Spirito im Louvre, neben der Vision St. Bernhards (1446) in London (National Gallery) und dem »Bienenwunder« in Berlin. — Denn in diese Gruppe gehört es mit seiner gedrängten Komposition, seinen schweren Gestalten, die zum Teil noch primitiv sind in der Stellung, und seiner holdseligen Farbenharmonie.

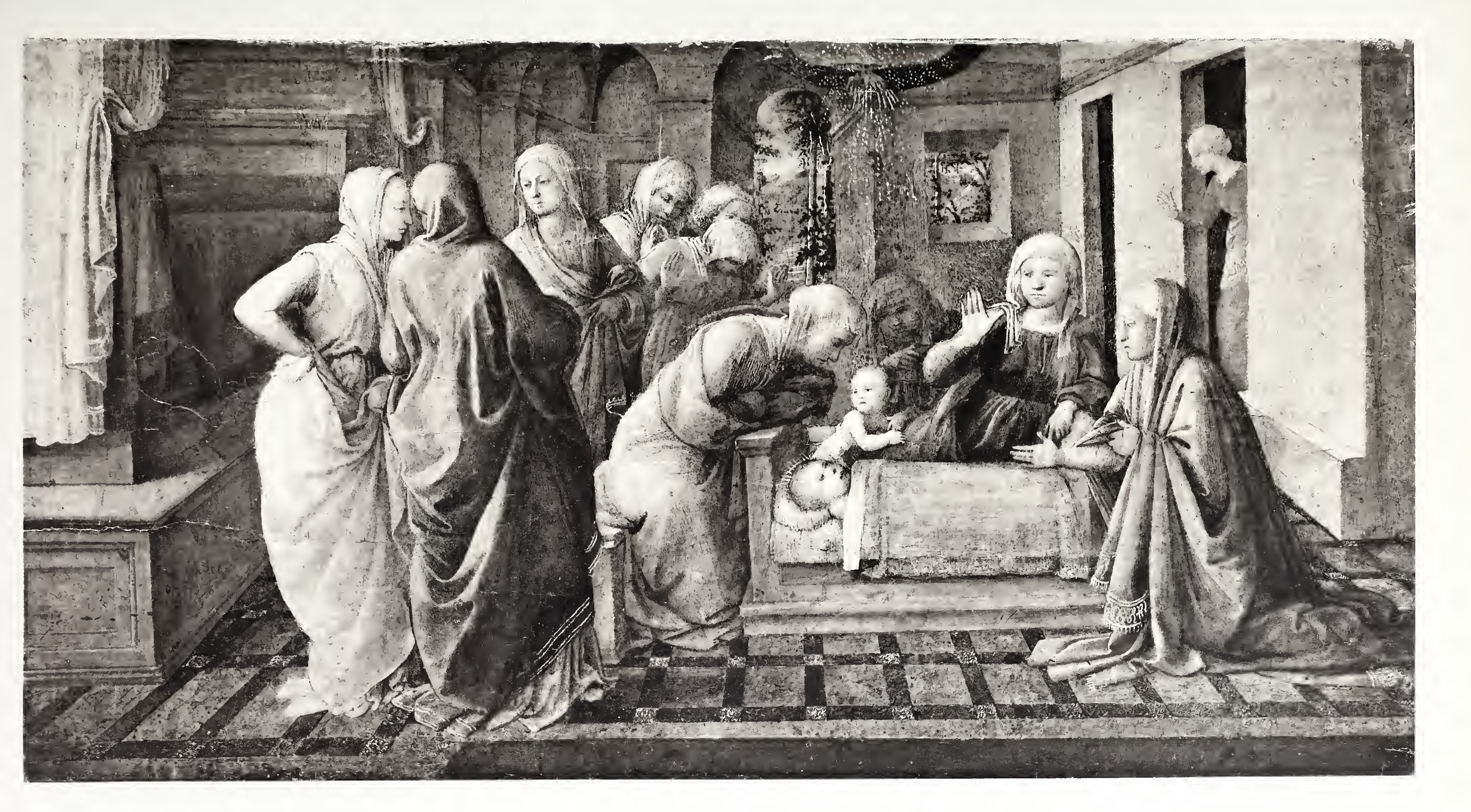
Das Hauptwerk dieser Jahre ist die »Marienkrönung« in Florenz.[1]) Sie hat sehr gelitten, so daß die Farben — heute ohne Firnis — fast stumpf und trübe wirken. Aber betrachtet man sie einzeln an gut erhaltenen Stellen, dann überrascht die reiche Palette zarter Töne: Weiß mit Rosa, Oliv mit Hellblau, Blaßviolett, Zinnoberrot mit wenig Schwarz und Braun, doch oft gehoben durch zierliche Vergoldung. — Dieselben Töne herrschen im »Bienenwunder« vor, und die zwei kleinen Tondi der »Verkündigung«, die besterhaltenen Teile in der »Krönung«, in den Zwickeln des modernen Rahmens, haben noch heute jenen weichen Farbenschmelz des Berliner Bildes.

So rückt der gleiche Stil das »Bienenwunder« nahe an die »Krönung« in Florenz. Die zwei Tafeln gehörten meines Erachtens auch räumlich zueinander als Predellenteil und Altarbild. Die dargestellte Szene gibt hierfür den Wahrscheinlichkeitsbeweis.

Die »Krönung Mariä« stammt aus S. Ambrogio von dem Hochaltar. Nicht all den Heiligen, die sich vor dem Thron versammelt haben, sind Namen zu ermitteln.[2]) Wohl aber für zwei Männer an den Seiten, die wie Eckpfosten die Engelchöre überschneiden. Sie sind vor den anderen hervorgehoben durch ihre Vereinzelung und ihren Platz: rechts der Stadtheilige von Florenz S. Giovanni Battista, mit dem knieenden

[1]) Akademie Nr. 41. H. 1,92, Br. 2,76. Crowe und Cavalcaselle, deutsche Ausgabe III, 60.

[2]) Milanesi (Vasari II, 615) nennt unter ihnen Hiob, St. Martin, St. Eustachius. Schäffer sieht in den weiblichen Heiligen die Verwandtschaft des Maringhi (Florentiner Bildnis 89).



FRA FILIPPO LIPPI

DAS BIENENWUNDER DES HL. AMBROSIUS

IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



FILIPPO LIPPI

GEWANDSTUDIE, WEISZGEHÖHTE SILBERSTIFTZEICHNUNG

IM K. KUPFERSTICHKABINETT ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Maler Fra Filippo; links der Namensheilige der Kirche St. Ambrosius und ihm zu Füßen der Stifter Francesco di Antonio Maringhi, Kanonikus von S. Lorenzo und Kaplan des Nonnenklosters S. Ambrogio. — Hatte das »Bienenwunder«, das den Maßen nach in diesen Zusammenhang gehören kann, seinen Platz ganz links im Sockelteil der »Krönung«, so saß es gerade unter dem heiligen Bischof, dessen Jugenderlebnis es erzählt. Es ist fast durchgehends Regel in Florenz, daß die Predella dem Hauptbild inhaltlich entspricht. Bei zwei größeren Altären Fra Filippos aus wenig früherer Zeit ist das der Fall, bei der Madonna aus S. Croce in der Florentiner Akademie und der im Louvre aus S. Spirito.[1]) Ich nehme ein Gleiches von der »Krönung« an, um so mehr, da St. Ambrosius in der nach ihm benannten Kirche besondere Ehrung fordert.

Das große Bild hat manches Schicksal durchgemacht, ehe es in die Akademie gelangte. Hieraus erklärt sich, daß die Predella und der alte Rahmen mit langer Inschrift und dem Datum 1441 spurlos verschwunden sind. — Über die Bezahlung der damals angefangenen Tafel bestimmt Maringhi in seinem (zweiten) Testament 1442.[2]) Aber erst fünf Jahre später war das Bild vollendet und auf dem Hochaltar von S. Ambrogio aufgestellt. Dort sah es Vasari[3]) und wahrscheinlich Bocchi wie Cinelli[4]), der spätere Editor der »Belezze«. Ihre Beschreibung ist nicht so klar wie die kürzere bei Vasari. Zu Ricchas[5]) Zeiten (1775) stand das berühmte Bild schon in der Sakristei. Es hatte einem vergoldeten Tabernakel mit der berühmten Reliquie des in Blut verwandelten Weines Platz gemacht. Auch 1795 wird es — in Firenze antica e moderna V, 57 — an seinem fast verborgenen Platz erwähnt; zuletzt als ebendort in der Mailänder Ausgabe des Riposo 1807.[6]) Sechs Jahre später taucht die »Krönung« an anderem Orte auf. Der Kaufmann Angelo Volpini verhandelt sie 1813 an die Akademie im Tausch gegen andere Bilder. Ob er selbst das Gemälde aus S. Ambrogio erworben, und wann es geschah, vermag ich nicht zu sagen. Auch nicht, wann Predella und alter Rahmen fortgekommen sind. Die von Borghini mitgeteilte Inschrift an letzterem macht es wahrscheinlich, daß eine partielle Änderung an diesem schon 1585 stattgefunden hat.

Der erste Rahmen war meines Erachtens in jenem freigotischen Formenstil gehalten, dessen schönstes Beispiel Gentile da Fabrianos Dreikönigsaltar ist. Filippo plante noch 1457 seinem Bild für den König von Neapel eine Rahmung dieser Art.[7])

Was die Predella anbetrifft, so entsprach dem Bienenwunder rechts wahrscheinlich eine Szene aus des Täufers Leben; die Mitte war durch eine Darstellung aus dem Neuen Testament oder der Marienlegende ausgefüllt.

Ich hatte diese wiedergefunden geglaubt in dem zierlichen Bild in Oxford (Ashmoleanmuseum Nr. 12) »Die Begegnung der Heiligen Anna und Joachim«, das nahe Stilverwandtschaft — besonders farbig — mit dem Bienenwunder hat, nur in der Kom-

[1]) Der Verkündigungsaltar in S. Lorenzo mit den Predellenbildern der Nikolauslegende ist keine Ausnahme hiervon; denn Vasari berichtet von zwei Altären des Frate in der Mediceer-Kirche, dem von S. Nicolo und einem der Verkündigung; hieraus ergibt sich, daß erst nach einer teilweisen Zerstörung der Altar seine heutige Zusammensetzung erfuhr.

[2]) Supino, Fra Filippo Lippi S. 67.

[3]) Editio Milanesi II, 615.

[4]) Bocchi e Cinelli: Belezze di Firenze 351; Urausgabe des Bocchi 172.

[5]) Notizie istoriche delle Chiese fiorentine II, 243.

[6]) Riposo des Borghini; mitgeteilt auch bei Crowe und Cavalcaselle III, 60.

[7]) Im Brief an Giovanni Medici 20. Juli 1457 im Florentiner Staatsarchiv. Das Mittelbild ist heute verschollen; die Flügel sind in der Sammlung Cook-Richmond.

position ist es durchsichtiger als jenes. Doch ist für räumliche Zusammengehörigkeit in einer Predella das Oxfordbild zu klein.[1])

Blieb hier die Hoffnung vorläufig unerfüllt, ein zugehöriges Werk zu finden, so wurde im Kupferstichkabinett in Berlin eine Zeichnung[2]) entdeckt, die mit dem Bienenwunder nahe zusammenhängt. Sie stammt aus der Sammlung Ad. von Beckerath, und der einstige Besitzer war es, der die Beziehung zum neuerworbenen Bilde fand. Es ist die Draperiestudie einer knieenden Frau, gut erhalten und höchst malerisch in der Wirkung: grünlich schimmert der Silberstift auf dem kräftig hellblauen Grund neben weißgehöhtem Licht. Sie stimmt überraschend genau — bis in die Einzelheiten — mit der Knieenden rechts vorn im Bienenwunder überein, auch fast in den Maßen, obwohl die Proportionen der Zeichnung schlanker wirken. Wesentlich anders ist nur der Kopf in Form und Haltung. Die Falten sind in einzelnen Details mit mehr Verständnis gezeichnet als auf dem Bilde selbst. Das erweist die Zeichnung sicher als Vorstudie — nicht als Wiederholung eines Schülers nach dem fertigen Werk. Überraschend ist es, daß Filippo für die kleine Gestalt in einfacher, fast primitiver Haltung eine so sorgfältige Vorarbeit gebraucht. Freilich ist die Berliner Zeichnung ein Fragment und mag auch von andern Teilen des Bienenwunders Studien enthalten haben. Daß sie unmittelbar vor und im speziellen für dieses Bild entstanden, scheint das Wahrscheinliche.

Berenson schreibt in dem großen Werk der »Drawings« nur drei Zeichnungen dem Fra Filippo zu. Sie stammen alle aus seiner späteren Zeit. Außer der schon erwähnten Skizze zum Neapeler Bild[3]) sind es eine Bisterzeichnung zur »wunderbaren Heilung durch St. Stephan« im Prateser Dom[4]) und die Draperiestudie einer stehenden Frau in London (Malcolm Collection). Gegen die letztgenannte als Werk Filippos sprach A. von Beckerath (Rep. XXVIII, 105). Wir ziehen sie deshalb nicht zum Vergleich heran, sowenig wie die Filippo falsch attribuierten in den Uffizien in Florenz. Die prachtvolle Hamburger Zeichnung zeigt kräftige Konturen und jene energischen Kontraste zwischen Licht und Schatten, die Fra Filippos späten Bildern eigentümlich sind. Die Berliner Zeichnung gibt zartere Übergänge und weichere Modellierung. Sie entspricht jenem malerischen Sehen, das den Stil des Mönchs bestimmt, fast bis zur Mitte des Jahrhunderts. Wir kannten diese Epoche seines künstlerischen Werdens bisher nur durch Gemälde, und kaum eins ist heute noch so reizvoll in der Farbe wie das kleine neuerworbene in Berlin. So ergänzen Bild und Studie — jedes in seiner Art — aufs glücklichste unser Wissen von Fra Filippo Lippi.

[1]) Dr. Sirén und B. Berenson hatten mich darauf hingewiesen; Fräulein Marie Bode hat das Bild in Oxford für mich ausgemessen (H. 0,18, Br. 0,47 m) und durch Farbennotizen meine Erinnerung unterstützt. Berenson hält es heut im Gegensatz zu den »Florentine Painters« für ein Werk des Pesellino; Morelli (die Galerien zu München und Dresden S. 124) tritt mit Entschiedenheit für Fra Filippo ein.

[2]) Die Reproduktion gibt die Originalgröße. Der Schatten des Silberstifts wirkt im Original grünlicher, der Grund blauer; der Kopf kommt in der Abbildung klarer zur Erscheinung als in der Zeichnung. Die Sammlermarken (links die des Sir Thomas Lawrence »T L«, rechts die der Sammlung Grahl »Gr«) sind dagegen im Original deutlicher erkennbar. Herr von Beckerath erwarb die Zeichnung von Twietmeyer in Leipzig.

[3]) Siehe Anm. 7 auf S. 37.

[4]) Hamburg, Kunsthalle.

EIN BEITRAG ZUR MULTSCHERFORSCHUNG

VON MARIE SCHUETTE

War Multscher Maler? Das ist die brennende Frage, auf die es noch keine bestimmte, eindeutige Antwort gibt.[1]) Oder, dämmen wir die Frage ein, besteht ein Werkstattzusammenhang zwischen Gemälden und Statuen der von ihm gelieferten Altarwerke? Auch darauf können wir nur bestimmter antworten, wenn die Zahl der, in ihren plastischen und gemalten Teilen, mit Multschers Stil übereinstimmenden Altäre wächst.

1433 schafft Multscher im Ulmer Münster den Kargschen Verkündigungsaltar, von dem nur die Reste der Draperien und die uns wertvolle Inschrift erhalten ist. 1437 sind die vor wenigen Jahren in den Besitz der Königlichen Museen zu Berlin[2]) übergegangenen Altarflügel datiert. Als den großen Künstler aber, der über Ulms Grenzen hinaus einen Ruf besaß, haben Multscher erst die urkundlichen Entdeckungen Fischnalers gesichert, als den Tafelmeister, der 1457 den — jetzt auseinandergenommenen — Hochaltar in Unser Lieben Frauen Kirche in Sterzing aufgestellt hat.

Diese drei Altarwerke sind die einzigen mit Multschers Namen urkundlich verbundenen, die uns bis jetzt, wenn auch nur in Resten bekannt geworden sind, nur einer ist in seinen gemalten und plastischen Teilen erhalten.

In den Urkunden ist Multscher nur als Bildhauer bekannt. Die Stimmen sind geteilt, ob in Sterzing auch die Bilder von dem Meister der Statuen, von Multscher, herrühren. Und es ist ein so merklicher stilistischer Unterschied in der Gewandbehandlung, sie ist in den Bildern so viel fortgeschrittener und spätgotischer, daß es einem schwer wird, für beides ohne weiteres die gleiche Hand anzunehmen. Einzelne Kopftypen (die Jünger auf dem Tode Mariens) sind allerdings Bindeglieder; in den plastischen Werken äußert sich zudem eine fühlbare Stilwandlung, die von den heiligen Jungfrauen zu der Madonna führt. Das ist jedoch der Ausdruck einer Entwicklung, des Reiferwerdens mit der fortschreitenden Arbeit. Man braucht keine jüngere Kraft dafür verantwortlich zu machen, wozu man anfangs bei einer geringeren Vertrautheit mit den plastischen Werken geneigt ist.

---

[1]) Vgl. Schmidt, Münch. Allg. Ztg. Beilage 1898, Nr. 285. — Lange, Württ. Staatsanzeiger 1901, Nr. 257. — Haack, Münch. Allg. Ztg. Beilage 1902, Nr. 356. — Schmarsow, Zu Hans Multscher. Repert. f. Kunstwiss. XXVI (1903), S. 496. — Derselbe, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts (1430—1460). Abh. d. K. Sächs. Ges. d. Wiss., phil.-hist. Kl. XXII, 2. — Lange, Einige Bilder von Barth. Zeitblom. Repert. f. Kunstwiss. XXVIII (1905), S. 490, 4.

[2]) Vgl. Friedländer, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXII (1901), S. 253.



Hans Multscher
Holzstatuen der Heiligen Barbara und Apollonia
In der Margarethenkirche zu Sterzing

Vergrößert wurde dieser Zwiespalt durch die wiederentdeckten Berliner Altarflügel und durch ihre Inschrift. Denn so genau stimmt diese mit jener unter dem Kargschen Altar in den Stein gegrabenen überein, daß man nicht anders kann, als Eigenhändigkeit, zum mindesten aber die genaueste Überwachung der in Multschers Werkstatt entstandenen Bilder, annehmen. Aber der Stil dieser Bilder! Er paßt so gar nicht zu dem, was wir bisher von Multscher, in den Sterzinger Werken, kennen!



HANS MULTSCHER

BEMALTE HOLZSTATUEN DER HL. BARBARA UND MAGDALENA

IN DER LORENZKAPELLE ZU ROTTWEIL

4

LICHTDRUCK DER REICHSDRUCKEREI

Man vergißt, daß volle 20 Jahre dazwischen liegen, die zu dieser Zeit, um die Mitte des XV. Jahrhunderts, für die oberdeutsche Kunst eine nicht zu unterschätzende Wandlung in sich bergen. Und man vergißt, wie wenig wir bisher von schwäbischer Plastik und Malerei aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts wissen und zum Vergleich heranziehen können.

Diesen drei urkundlich von Multscher herrührenden Altären können wir dem Stile nach einen vierten anreihen. — Jeder, dem die Sterzinger Gemälde vertraut sind, wird ihren Maler in vier Bildern der Stuttgarter und Karlsruher Gemäldegalerie wiedererkennen. In Stuttgart sind es der Zug der heiligen drei Könige und die Grablegung (Kat. Nr. 13 und 14), in Karlsruhe Mariens Tod und die Kreuzigung (Kat. Nr. 32 und 33). Je zwei und zwei bildeten Innen- und Außenseite eines Flügelfeldes. Das untere Feld des linken Flügels bedeckte innen Mariens Tod, außen aber die Kreuzigung. Der Zug der Könige und Grablegung füllten Innen- und Außenseite der oberen Tafel im rechten Flügel. Die Außengemälde stehen an Güte weit hinter den Gemälden der Innenseiten zurück; die Ausführung muß zum großen Teil Gesellenhänden überlassen worden sein.

Lange hat im Württ. Staatsanz. 1901, Nr. 257 darauf hingewiesen, daß diese vier Darstellungen zu dem gleichen Altar gehört haben. Die Stuttgarter Werke stammen aus dem Frauenkloster Heiligkreuzthal (Oberamt Riedlingen); die Herkunft der Karlsruher ist nicht bekannt.

Nach der Form und Größe der Bilder — Stuttgart 1,65 : 1,425 (1,419), Karlsruhe 1,55 : 1,40 — hatte jeder Flügel zwei Bildfelder übereinander und damit der Schrein eine ungefähre Höhe von 3,10 m und eine Breite von 2,80 m.[1]) Dieses Verhältnis, mit dem geringen Überwiegen der Höhe, spricht für Frühzeit und stimmt überein mit dem der anderen Altäre Multschers. Nach den Sterzinger Altarflügeln ergeben sich als Schreinmaße 4,06 : 3,68, nach den Berliner 2,96 : 2,80. Es war also ein stattlicher Altarschrein, der in der Klosterkirche Heiligkreuzthal gestanden hat. Die Figuren hatten, nach den Sterzinger Statuen zu schließen, keine beträchtliche Höhe; dort in dem großen Schrein sind die Seitenfiguren nur 1,47 m hoch, hier mögen sie 1,20 : 1,30 m gewesen sein.

In der Lorenzkapelle zu Rottweil, wo die ausgezeichnete ehemalige Durschsche Skulpturensammlung untergebracht ist, fallen durch ihren Stil die Statuetten zweier Heiligen auf, einer Barbara und einer Magdalena (Kat. Nr. 46 und 48). Er weist in die Mitte des Jahrhunderts und damit in eine Zeit, aus der wir nur wenige schwäbische Skulpturen kennen. Sie zeichnen sich aus durch ihr kräftiges, sicheres Wesen. Das sind nicht die zarten, asketisch strengen Heiligen, wie sie die eigentliche Spätgotik liebt; es sind liebenswürdige, ja, beinahe schalkhafte Frauen. Nur mit Multschers Jungfrauen in Sterzing lassen sie sich vergleichen.[2]) Sie stehen beide leise nach rechts gewandt, in der Linken das Attribut — Magdalena die Salbbüchse, Barbara den Kelch —, mit der Rechten den Mantel fassend, mit einer echt Multscherschen Handbewegung wie in Sterzing die Madonna[3]), Ursula und Apollonia. Die Massigkeit dieser kleinen

[1]) In Übereinstimmung mit den folgenden sind diese Maße ohne Berücksichtigung der Rahmenbreite gegeben. Die modernen Rahmen der Berliner Bilder sind 8 cm breit.

[2]) Sie sind 0,97 m hoch, alt bemalt (entgegen der Angabe im Katalog) und nur an einigen Stellen übergangen. Barbara in grünem Kleid und weißem, blaugefüttertem Mantel mit breitem Goldstreifen. Magdalena: Kleid rot, Mantel weiß mit Gold. Gut erhalten, am Saum unten bestoßen. Barbara fehlt die Krone.

[3]) Kunsthist. Ges. f. phot. Publ. IV (1898).

Figuren mit ihrem geschlossenen Umriß, die Gewandbehandlung in allen Einzelheiten, die Hände und ihre Bewegungen, Barbaras Kelch (die obere Hälfte in Sterzing scheint ergänzt), Haar, Auge, Ohr — alles weist auf den Meister der Sterzinger Figuren, auf Multscher.

Dazu kommt noch die Herkunft aus dem Kloster Heiligkreuzthal.

Der Schluß liegt nahe: diese Skulpturen, die den ausgeprägten Stil Multschers zeigen, haben mit jenen Bildern in Stuttgart und Karlsruhe zu demselben Altar in Heiligkreuzthal gehört. Es kann kein Zufall sein, es muß einen ursächlichen Zusammenhang haben, daß aus demselben Kloster plastische und gemalte Werke stammen, die unabhängig von einander als vom Meister des Sterzinger Altars erkannt worden sind. — Für Schreinfiguren erscheinen die Statuen reichlich klein, doch können sie im Aufsatz oder neben dem Schrein unter Baldachinen gestanden haben. Wie die Bilder, so sind auch die Skulpturen dem Stile nach entschieden älter als die Sterzinger Arbeiten, jedenfalls gehören sie mit jenen in das gleiche Jahrzehnt.

Sie legen Zeugnis ab für den engen Zusammenhang, der zwischen den Gemälden und Skulpturen auf Multschers Altären bestanden hat, und können so als ein weiterer Beweis betrachtet werden, daß der Tafelmeister Hans Multscher in einer Person Bildhauer und Maler war.

In die Nähe dieser beiden Altäre gehört eine kürzlich in der Stadtpfarrkirche in Landsberg am Lech als Multscher entdeckte Madonna [1]), die sich ansieht wie die jüngere Schwester der einzigen uns bisher bekannten Madonnenstatue von Multschers Hand. Sie steht und trägt wie jene das Kind auf dem linken Arm, während die Rechte lässig den Mantel vorn hoch heraufrafft, so daß das dunkle Kleid zu sehen ist und der breite Mantelsaum, sich vielfach überschneidend, in weichen Linien zu beiden Seiten herabfließt. Ein breites, langes Kopftuch deckt das gescheitelte Haar, das die Ohren freiläßt, wodurch sie jünger erscheint als die Sterzinger Mutter Gottes. Wie bei dieser aber ist es über die eine Schulter bis auf die Brust herabgezogen, so daß sich der Knabe daran festhalten kann. Die Körperauffassung ist im allgemeinen die gleiche, hier wie dort. Der große Kopf auf dem kleinen schwachen Körper, der in dem Bestreben, die Fettpolster und Hautringe wiederzugeben, sorgfältige Naturbeobachtung verrät. Das Landsberger Christkind erscheint im ganzen proportionierter, weil die Beinchen nicht

[1]) Abgeb. Kalender bayer. und schwäb. Kunst 1907, S. 5. Unsere Abbildung verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Herrn Dr. Halm, der die eigenen Aufnahmen gütigst zur Verfügung gestellt hat. Herr Stadtarchivar Schober (Landsberg am Lech), der als Erster den Kunstwert der Statue richtig erkannt und gewürdigt und mir seine Forschungen freundlichst mitgeteilt hat, weiß über ihre Auffindung und Erhaltung folgendes zu berichten: »Die Statue stand viele Jahre, unbeachtet und von Staub und Schmutz bedeckt, in einem finstern Winkel eines hiesigen Bürgerhauses . . . Erst der vorletzte Besitzer des Hauses, Seiler Meilhammer, zog die Figur aus ihrer Verborgenheit und ließ sie bei einem hiesigen Malermeister neu fassen. Dadurch wurde ihre Existenz weiterhin bekannt . . . Ich bestimmte nun Herrn Stadtpfarrer, die Figur für die Stadtpfarrkirche zu erwerben, und zwar gelang dies auf dem Wege eines Tausches, da dem Besitzer eine gleich große Madonnenstatue aus dem 3. oder 4. Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts, die in der Pfarrkirche gestanden, dafür überlassen wurde.« Das geschah 1903. Es »erfolgte dann« (1904) »in München eine sachgemäße, sorgfältige Restauration, die sich aber nur auf die »Fassung« beschränkte, da die Figur selbst ganz unbeschädigt war.«

»Die Höhe beträgt mit Krone 1,80 m, ohne Krone 1,67 m. Die Krone ist aus Holz und mit Kopf und Körper aus *einem* Stück geschnitzt.«

bedeckt sind. Weicher, fleischiger, lebendiger wirkt dagegen der Sterzinger Knabe und auch der Madonnenkopf. Dem Landsberger Werk ist eine bestimmte Knappheit der Formen eigentümlich.

Stärkere Unterschiede bietet das Gewand. Die auf dem Boden aufliegenden und sich umbiegenden Steilfalten sind in Landsberg kürzer, weniger üppig und weniger dekorativ, hier ist die Ähnlichkeit mit den Rottweiler Statuetten bedeutsamer. Die Hängefalten des von der rechten Hand aufgenommenen Mantels sind flacher, weniger regelmäßig und vom Auge schwerer zu erfassen als in Sterzing, wo der weiche Wollenstoff schön herabfällt und einheitliche Licht- und Schattengänge bildet. Die Sterzinger Madonna ist das Werk des reifen Meisters, die Landsberger ist, dem Stil nach zu urteilen, früher entstanden.



Hans Multscher
Madonnenstatue
In der Stadtpfarrkirche zu Landsberg am Lech

»Über die ursprüngliche Herkunft der Statue« — schreibt mir Herr Stadtarchivar Schober — »lassen sich bisher leider keine urkundlichen Nachweise führen, denn ich konnte auch, trotz sorgfältiger Forschungen in einschlägigen Archiven (Reichs- und Kreisarchiv, Stadtarchive) keinerlei Nachrichten über Erbauung und ursprüngliche Ausstattung der hiesigen großen gotischen Pfarrkirche auffinden.«

»Die Stadtpfarrkirche (Grundsteinlegung 1458, Weihe 1466, Vollendung 1488) ist an Stelle eines älteren Baues zu Ehren Unserer lieben Frau errichtet, und war letzterer auch (nachweislich) der Choraltar geweiht. Nach einer kurzen Notiz eines Reiseberichtes aus dem Ende des XV. Jahrhunderts war der Choraltar mit großen Figuren geschmückt und enthielten die Flügel Passionsszenen.«

»Es dürfte nun mit großer Bestimmtheit angenommen werden, daß unsere Marienstatue ... im Mittelschreine des Hochaltars gestanden hat.« — Die Wahrscheinlichkeit ist nicht zu leugnen. Damit kämen wir aber in Widerspruch zu der stilistischen Zeitbestimmung der Madonna, denn sie könnte danach frühestens 1458 beim Meister Multscher bestellt worden sein — was reichlich früh erscheint im Verein mit den anderen Baudaten der Landsberger Pfarrkirche — und wäre so die Nachfolgerin der Sterzinger Statue. 1467 ist Multscher tot.

Bis wir nicht urkundliche Belege für die Entstehungszeit des Marienaltars haben, zu dem die Statue — einerlei, ob in Landsberg oder in einer anderen Stadt — gehört hat, muß diese Frage offen bleiben.

Auffallend ist der Unterschied zwischen Multschers weiblichen Typen, zwischen der Madonna und den Jungfrauen. Als sein Werk gesichert und erkannt ist die Landsberger Madonna durch ihre Verwandtschaft mit der Sterzinger; die Rottweiler Heiligen dagegen schließen sich im Stil mit den Jungfrauen in Sterzing zu einer Gruppe zusammen. Multschers Ideal ist die reife Frau. Die Jungfrauen sind die Derberen und Irdischeren, das runde Gesicht läßt das an den Schläfen abstehende Haar noch breiter und voller erscheinen. Die Mutter Gottes, die Himmelskönigin, ist die vornehme Frau, bei aller Menschlichkeit hat sie etwas Hohes und Erhabenes; ein feines, gütiges, fast triumphierendes Lächeln fliegt über das schmale Gesicht, als sei sie sich ihrer Stellung als Mutter Gottes und Vermittlerin wohl bewußt.

Schauen wir uns um nach Werken schwäbischer Holzplastik, die mit Meister Multschers Madonnen und Jungfrauen verwandte Züge tragen, so ist nicht viel zu nennen: Eine nur bis zu den Knien erhaltene Heilige mit Krone in Augsburg, Maximiliansmuseum (Nr. 275), welche sich vor allen schwäbischen Heiligen der schönsten Hand rühmen kann.[1] Und der herrliche Kreuzaltar in der Kirche zu Scharenstetten (Oberamt Blaubeuren), einem einsamen Dörfchen droben auf der rauhen Alb.[2] Seine schönen Statuen und interessanten Flügelbilder sind um die Mitte des XV. Jahrhunderts in Multschers Nähe in Ulm entstanden.

---

[1]) Sie heißt dort Barbara. Die linke Hand mit dem Attribut fehlt. Alt bemalt. Nach dem Inventar wahrscheinlich aus St. Ulrich in Augsburg. »1855 vom Historienmaler Hundertpfund daher erworben.«

[2]) *Schrein:* Magdalena, Maria, Kruzifix, Johannes, Georg; *Flügel:* Malereien; *Innen:* Anbetung der Könige und Mariens Tod; *Außen:* Georg im Kampfe mit dem Drachen. Überall falsch beschrieben und bestimmt (italienisch, niederländisch). Vgl. Ulmer Verh. 1855, S. 69. — Württ. Jahrb. 1859, S. 87. — Ulmer Korresp.-Bl. 1877, S. 50. — Christl. Kunstbl. 1883, S. 64. — Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. 1885, S. 41 (R. Vischer). 1760 schenkte — nach einer Urkunde in der Pfarregistratur — die Ulmer Münsterbaupflege diesen Altar der Heiligenpflege zu Scharenstetten, die jener den Zehnt leisten mußte. (Gütige Mitteilung des Herrn Pfarrer Niethammer, Scharenstetten.) — Weitere Werke, die mit Multscher zusammenhängen, sind mir bei meinen Studien über den schwäbischen Schnitzaltar nicht begegnet.

TIZIANS SELBSTBILDNIS IN DER BERLINER GALERIE

VON GEORG GRONAU

Um das Jahr 1815 wurde Graf Leopold Cicognara, der berühmte Kenner und Schriftsteller, in welchem die Kunstgeschichte einen ihrer Ahnherren verehrt, von der Herzogin von Sagan darum angegangen, ihr einige Bilder zu verschaffen. Der Graf war bei der Suche nach geeigneten Stücken vom Glück begünstigt, indem es ihm gelang, auf zwei Werke Tizians seine Hand zu legen. Das eine derselben war eine veränderte Replik des gefeierten Bildes im Louvre, das man bald »Alfonse d'Este et Laura Dianti«, bald »Titien et sa maîtresse« genannt hat; von eigentümlichem Interesse deshalb, weil der Kammerdiener der Schönen unverkennbar die Züge des ferraresischen Herzogs trug. Das zweite Bild war ein Selbstporträt des großen Venezianers. Es hatte sich in Venedig, in der »Casa Barbarigo del ramo di San Raffaele«, befunden, die eben damals, im Jahre 1814, in der Person des Agostino (di Marcantonio) Barbarigo erloschen war.

Die Herzogin hatte die Bilder für Lord Stewart zu erwerben gewünscht, der sie in der Tat zunächst übernahm. Dann aber, da ihm betreffs der Eigenhändigkeit Zweifel eingeflößt worden waren, gab es Differenzen, die damit endeten, daß Cicognara die beiden Bilder für sich selbst erwarb, um einige Jahre darauf das Porträt an den Kaufmann Solly für dreihundert englische Pfund weiterzugeben, während das zweite Bild in den Besitz eines Grafen Pourtalès in Paris kam.[1])

Mit Sollys reicher und unschätzbarer Sammlung ist Tizians Selbstbildnis in die Berliner Galerie gelangt. Doch scheint man es anfangs nicht gebührend gewürdigt zu haben: in Waagens »Verzeichnis der Gemälde-Sammlung« von 1832 ist es als »Schulkopie nach Tiziano Vecellio« aufgeführt (Nr. 69). Das ist bei einem so feinen Kenner wie Waagen merkwürdig genug. Doch hat sich unser Bild in späterer Zeit Anerkennung zu verschaffen gewußt; besonders seit bei einer Behandlung mit dem Pettenkoferschen Regenerationsverfahren im Jahre 1874 die bedeutenden koloristischen Eigenschaften wieder ganz herausgekommen sind.

Die Herkunft des Bildnisses aus dem Besitze eines Zweiges der Familie Barbarigo legt die Vermutung nahe, es habe Tizian selbst bzw. seinen Erben gehört. Denn einem Barbarigo, Cristoforo, hatte der Sohn des Meisters, Pomponio, im Jahre 1581 sein Anrecht an das Haus in Biri grande, in welchem Tizian fast ein halbes Jahrhundert ge-

[1]) V. Malamanni, Memorie del Conte Leopoldo Cicognara (Venedig 1888), Bd. II, S. 112 ff. und S. 125 ff. Es gibt eine kleine, sehr seltene Broschüre von Cicognara darüber: Relazione di due quadri di Tiziano Vecellio. Venezia 1816.

lebt hatte, abgetreten.[1]) In seinem Testament vom Jahre 1600 führt derselbe Patrizier vier »hochberühmte« Bilder Tizians auf, die er besaß und die sich immer an den Erstgeborenen weitervererben sollten,[2]) und gegen die Mitte des Jahrhunderts besaßen die Barbarigo di San Polo gar elf Bilder des Meisters, von denen Ridolfi, dem wir diese Kunde verdanken, hervorhebt, daß sie noch bei Tizians Tode sich in seinem Hause befunden hätten.[3]) Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts sind die Bilder in der Familie verblieben;[4]) dann ward die Mehrzahl derselben im Jahre 1850 für den Kaiser von Rußland erworben. Auch die zwei Porträte Franz' I. und Philipps II., die Franz von Lenbach besaß, stammen aus dieser alten Sammlung.

Aber in diesen, nahe an Tizians eigene Lebenszeit reichenden Zeugnissen wird des Selbstbildnisses nicht gedacht. Es muß also eine andere Geschichte gehabt haben, die wir vorläufig aufzudecken nicht vermögen.

Das eine aber steht fest, daß es uns die Züge des Meisters in jener Form übermittelt, welche die Zeitgenossen als die beste betrachtet, die Nachkommenden für die gültige hingenommen haben. Alle Bildnisse des Malers, die man in anderen Sammlungen findet, gehen darauf zurück; auch die Radierung, mit der Ridolfi seine Biographie schmückt, ist unzweifelhaft von diesem Porträt, kleiner Abweichungen ungeachtet, hergenommen. Solcher Wiederholungen gibt es in mehreren Sammlungen. Eine davon besitzt die Wiener Galerie; hier hat eine spätere Überarbeitung die Züge jugendlicher gemacht. Gar zwei bewahrt die Sammlung der Malerbildnisse in den Florentiner Uffizien, die schon im Jahre 1686, das eine durch einen Unterhändler in Antwerpen erworben und vielleicht aus Rubens' Nachlaß herrührend, das andere ein Geschenk des Kardinals Chigi, daselbst vorhanden waren.[5]) Endlich findet man zu Windsor abermals dieses Porträt, mit einem jüngeren Manne vereint; offenbar jenes Bild gemeinsam mit Francesco Zuccato, das Ridolfi im Hause des Senators Dominico Ruzzino beschrieben hat;[6]) ein weiteres solches Doppelbild ist in Cobham Hall.[7])

Doch reicht keines dieser Exemplare auch nur von fern an die großartige Wucht, die Frische, die Unmittelbarkeit des Berliner Bildes heran, welches uns durch das lebendige Motiv für einen Augenblick dem Maler selbst gegenüberzustellen scheint, indem der Zustand der Nichtvollendung, in welchem es Tizian gelassen, diesen Reiz unmittelbarer Einwirkung noch erhöht. Von der Bedeutung, den eben dieses Unfertige dem Bilde gibt, nach Crowe und Cavalcaselle noch sprechen zu wollen, wäre so überflüssig als vermessen, und die schöne Radierung von Heinrich Wolff darf uns billig der Mühe überheben, in Worten wiederzugeben, was, wie wenig andere Werke, sich an das Auge wendet.

Von einem Selbstporträt des Tizian redet Vasari an zwei Stellen. Einmal, nachdem er zuvor von seinem eigenen Aufenthalt in Venedig gesprochen hat (1542); er habe es als Andenken für seine Kinder gemalt; und dann fortfahrend geht er auf Ereignisse des Jahres 1546 über. Dann mehr gegen Schluß, wo er die noch unfertigen Bilder zusammenstellt, die er 1566 im Hause des Meisters sah, erwähnt er auch das

[1]) Gius. Cadorin, Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio (Venedig 1833) S. 98.

[2]) Cadorin, a. a. O. S. 113.

[3]) Le Maraviglie dell' arte, Venedig 1648, I, S. 181.

[4]) Gian Carlo Bevilacqua, Insigne Pinacoteca .... Barbarigo della Terrazza. Venedig 1845.

[5]) Mich. Gualandi, Nuova Raccolta di lettere, ecc. Vol. II (Bologna 1845), S. 306 ff. Vol. III (Bologna 1856), S. 257; vgl. S. 116.

[6]) A. a. O. S. 180. — Reproduziert in: Klassiker der Kunst III, 2. Aufl. Stuttgart 1906, S. 204.

[7]) Crowe und Cavalcaselle, Bd. II, S. 427.



Giovanni Britto (?)
Bildnis Tizians
Holzschnitt nach der Zeichnung des Meisters

Selbstbildnis, das dieser vier Jahre zuvor vollendet habe,[1]) wobei er, scheint es, das nämliche Bild im Auge hat. Solche Widersprüche bei unserem Autor sind ebenso häufig, als im Einzelfalle schwer zu erklären. Das Berliner Bild wäre man aber, nach der ungebrochenen Energie des Dargestellten, doch eher geneigt, jenem früheren Termin zuzuschreiben: so mochte der Meister wohl mit etwa 65 Jahren aussehen. Der Stil weist es eher in eine etwas spätere als frühere Zeit, um das Jahr 1550.

Mehrere andere Selbstbildnisse sind uns teils aus älteren Zeugnissen bekannt, teils erhalten. Zeitlich voran steht der schöne, kraftvolle Holzschnitt, den das Berliner Kabinett in einem Abdruck von dem stark abgenutzten Holzstock bewahrt. Hier spricht die Haltung unbedingt dafür, daß Tizian selbst die Vorzeichnung geliefert hat: so schaut ein Meister sich im Spiegelbilde an und gibt den Eindruck mit dem Stifte wieder. Durch einen Brief, den Aretino an den Holzschneider »Maestro Giovanni« richtete — mit der Adresse »Al Tedesco, che intaglia« —, können wir feststellen, daß es um die Mitte des Jahres 1550 entstand.[2]) Wenn der Dargestellte hier jugendlicher erscheint wie auf dem Berliner Selbstbildnis, so mag die andere Technik und die vermittelnde fremde Hand vielleicht die Ursache davon sein.

Dann erhielt der Meister von Philipp II. den Auftrag, ihm das eigene Bild zu malen, das der König für die großartige Porträtgalerie im Jagdschlosse Pardo bestimmt hatte. In der Liste von Bildern, die der Monarch eigenhändig aufstellte, wird es genannt.[3]) Antonio Moro ward die gleiche Ehre zuteil, in einer Reihe mit den glanzvollsten Namen seiner Zeit erscheinen zu dürfen. Hier hatte Tizian Gelegenheit, sich als feinen Hofmann zu erweisen. Er stellt sich dar, mit dem Bild des Königs in der Hand; er will sagen: »der Ort, die Ehre, welche diesem Gemälde erwiesen sind, gilt dem Bildnis der Majestät, nicht meinem.«[4]) Noch zu Ridolfi war eine vage Kunde davon gedrungen: Karl V., sagt er, habe von ihm einen Fries der ausgezeichneten Personen seines Hauses malen lassen und gewünscht, daß Tizian sich selbst porträtiere; dieser habe sich den letzten Platz angewiesen.[5])

Während dieses wertvolle Stück wahrscheinlich bei der Feuersbrunst, welche die Porträtgalerie betroffen hat, zugrunde gegangen ist, ist in den spanischen Sammlungen jenes Selbstbildnis im Profil erhalten geblieben, das uns den Meister im höchsten Alter wiedergibt. Nicht ohne innere Erschütterung vermag man es zu betrachten; ein tiefer Ernst beschattet die Züge; man empfindet, daß dieser Mann den irdischen Dingen nahezu entrückt ist und sie nur Visionen gleich anschaut, die er mit großartigen Andeutungen immer noch auf die Leinwand zu bannen versteht. Es schien dieses Bild in unsern Tagen in der Person des greisen George Frederic Watts noch einmal lebendige Gestalt angenommen zu haben.

Auch auf Kompositionen Tizians und seiner Werkstatt begegnet man wiederholt den wohlbekannten Zügen. Der Apostel Matthäus hoch an der Decke im Chor der Salute soll ihm gleichen. Auf dem Bild der Familienkapelle der Vecelli zu Pieve di Cadore gewahrt man ihn in der Ecke links; und in einem mittelmäßigen Werkstattbild des Palazzo Pitti kniet er mit all den Seinen vereint unter dem Schutze der Madonna. Wiederum aus der letzten Zeit, mehr wie eine Reminiszenz anklingend, als ein Bildnis

[1]) Vasari, Bd. VI, S. 446 und 458.

[2]) Lettere, Paris 1609, V, S. 288.

[3]) Zarco del Valle, Unveröffentlichte Beiträge usw. Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, VI, 1888, S. 18.

[4]) Justi, Velasquez, Bd. I, S. 229.

[5]) Ridolfi, a. a. O. I, S. 162.



im strengen Wortsinn, ist der knieende Heilige in Verehrung des toten Heilands gestaltet: das ist auf jenem Altargemälde, welches Tizian für die eigene Grabkapelle sich bestimmt hatte und das niemals den Platz erhalten hat, für den es gemalt worden.

Wie gern hätten wir neben diesen autobiographischen Schilderungen eine Reihe von Bildern, die uns Tizian darstellen, so wie er andern erschien! Was würden wir etwa für sein Porträt von Tintorettos Hand herzugeben gewillt sein! Leider sind aber die Zeitgenossen sparsam mit solchen Ehren; jeder Künstler sorgt und denkt für sich selbst: daher so viele Selbstbildnisse, so wenige Porträte des einen vom andern. [1])

Doch hat einer der großen Zeitgenossen einmal den Einfall gehabt, sich selbst mit Tizian vereint darzustellen. Dem Paolo Veronese mochte bei der Darstellung der Hochzeit zu Kana, die seit einem Jahrhundert das Refektorium von San Giorgio Maggiore in Venedig mit dem Louvre vertauscht hat, der Charakterkopf eines Tizian gerade zupaß kommen. Fast genau in die Mitte der Komposition, in den Raum, den die zwei Seiten der hufeisenförmigen Hochzeitstafel freilassen, hat er die Gruppe der Musiker placiert und sich selbst hier gemalt, das Violoncell spielend, und Tizian gegenüber, wie er eifrig, etwas nach vorn geneigt, eine Art Baßgeige streicht. Er ist im höchsten Greisenalter dargestellt (das Gemälde ist 1563 entstanden!), doch von hoher, sehniger Gestalt; das Haupt mit dem aus dem Selbstporträt bekannten Käppchen bedeckt.

Seltsamerweise hat man in Venedig dieses Abbild des Hauptes der Schule nicht erkannt: Ridolfi und Boschini, die ausführlichst das Gemälde besprechen, schweigen hierüber. »Che bel Vecchion«, begnügt sich der Malerpoet, der die »Carta del navegar pitoresco« verfaßt hat, auszurufen.[2]) Irren wir Neueren uns hier? Sehen unsere Augen, was sie zu sehen wünschen? Kaum glaublich. Doch halten wir uns vorsichtig zurück, wenn Spätere, um hier alles Illustre auf einem Fleck beisammen zu haben, nun auch Bassano und Tintoretto im Quartett haben finden wollen.

Noch ein Bild des greisen Malers ist auf uns gekommen; einst in der Sammlung der Königin Christine von Schweden, ist es ihrem Heimatlande verblieben.[3]) Es rührt von dem Veronesen Orlando Fiacco her, dessen Schätzung als Porträtmaler man diesem Bild gegenüber nicht ganz begreift. Er gibt nur greisenhafte Züge, die uns zwar auch ohne Beischrift verraten, wer der Dargestellte ist; doch nur den Verfall, die Verwitterung großartiger Formen vermag er auf die Leinwand zu bringen; war denn aber jeder Geistesblitz in diesen Augen erloschen?

Der Veronese, der nur das zu sehen vermochte, was der Augenschein vorführt, die Hülle nur und nicht den Geist, der sie beseelt, er ist im Verhältnis zu Tizian, was Eckermann Goethe gegenüber war. Und wie wir bei dem Dichter zu dem greifen, was er selbst uns von sich hat offenbaren wollen, so befragen wir Tizian selbst über seine Erscheinung. In voller Kraft und Schaffensfreudigkeit, ein Mensch voll Leidenschaft, durchdringenden Blickes, gerade, als wollte er auffahren und die Macht seiner Hand erweisen: so hat er sich in unserm Selbstporträt der Nachwelt erhalten wollen.

[1]) Leider ist das Porträt, das Cranach in Augsburg gemalt hat, verloren gegangen. — Hier mögen auch die zwei Medaillen auf Tizian kurz angeführt sein = von Leone Leoni (Armand I, S. 166) und Pastorino (Armand I, S. 208; Fabriczy, Medaille S. 73), beide im Profil.

[2]) S. 188.

[3]) Im Museum zu Stockholm. Burlington Magazine, Oktober 1904, T. 2 zu S. 62. Sirén bezweifelt zu Unrecht, daß Tizian hier dargestellt sei.

NOTIZEN

I
EIN STEINDRUCK GOYAS

Das Kupferstichkabinett hat in jüngster Zeit wiederholt Gelegenheit gehabt, seine Goyasammlung zu bereichern und zu vervollständigen. Außer dem im vorigen Band des Jahrbuchs publizierten Aquatintablatt »Der Riese« und einer Anzahl von Handzeichnungen des Meisters konnten auch von den so ungemein seltenen 17 Lithographien Goyas, deren die Sammlung bis 1905 nur die Folge der Toros de Bordeos besaß, vier weitere Blätter aus der Sammlung Madrazo erworben werden, zwei davon Unica (vgl. Bd. XXVI, S. 136).

Vor kurzem gelang es, dem Kupferstichkabinett die größte Goyasammlung zu sichern, die sich noch in Madrid befand, und die außer den radierten Folgen der Caprichos, der Tauromachie, der Proverbios und der Desastres de la guerra in vorzüglichen Abdrücken auch die Radierungen nach Velazquez und verschiedene seltene Einzelblätter, wie die Flucht nach Ägypten (Lefort 227), den Mann in der Schaukel (Lef. 250) und den blinden Straßensänger (Lef. 255), in *alten* Abdrücken (Lefort kennt nur neue Drucke) enthält. Was dieser Sammlung besonderen Wert verleiht, sind neun weitere Steindrucke, darunter ein Lefort unbekannter, nur von V. v. Loga unter 731 nach diesem Exemplar erwähnter Stierkampf, ein unbeschriebener Zustand des dritten Blattes der Toros de Bordeos (Lef. 274) *vor aller* Schrift, der von Hunden angefallene Stier (Lef. 265), der Degenstoß (Lef. 277) und namentlich die Andalusische Tänzerin (Lef. 276), die hier zum ersten Male in Originalgröße abgebildet wird. Es ist unter allen Steindrucken Goyas einer der reizvollsten, die Fleckenverteilung von einer erstaunlichen Treffsicherheit. Das junge Mädchen steht mit eingestemmten Armen inmitten einer Schar von zehn musizierenden, singenden und mit den Händen Takt schlagenden Männern und Weibern. Sie tanzt den »Vito«, und ihr Körper hebt sich, eng von der spitzenbesetzten Mantilla umschlossen, leuchtend aus dem Dunkel der sie umgebenden Menge. Jede Sehne ist im rhythmischen Takt angespannt, und die Empfindung des Gesetzmäßigen, Musikalischen, Kraftbewußten, die gerade dem spanischen Nationaltanz mehr als allen anderen eignet und ihn zum anmutsvollsten Ausdruck sinnlicher Lebensfreude erhebt, teilt sich dem Beschauer mit.

Es sind von diesem köstlichen Blatt außer dem Berliner nur noch zwei weitere Exemplare in den Nationalbibliotheken von Madrid und Paris bekannt. Einen Lichtdruck nach dem Abdruck in Madrid wird die Publikation »Goyas seltene Radierungen und Lithographien« enthalten, die Valerian von Loga demnächst im Verlag von Grote erscheinen läßt und die auch Reproduktionen von allen anderen Steindrucken des Meisters bringt. Dem Berliner Kupferstichkabinett fehlen nach diesem reichen Zuwachs durch die Erwerbung der Sammlung Félix Boix nur noch fünf von den 17 Lithographien Goyas. Sie jemals vollständig zu erlangen wird nicht möglich sein, da sie außer den Toros de Bordeos offenbar niemals publiziert wurden, sondern nur Versuche des Künstlers darstellen, sich der damals noch neuen Technik der Steinzeichnung als Ausdrucksmittel zu bedienen.

MAX LEHRS



FRANCISCO DE GOYA

ANDALUSISCHE TÄNZERIN

STEINDRUCK IM KUPFERSTICHKABINETT DER K. MUSEEN ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

II
EINE MINIATUR GENTILE BELLINIS (NACHTRAG)

Im vorhergehenden Heft dieser Zeitschrift habe ich eine Miniaturmalerei, die einen jungen türkischen Schreiber darstellt, als Arbeit des Gentile Bellini, und zwar aus der Zeit seines Aufenthalts in Konstantinopel im Jahre 1479/80, nachzuweisen versucht. Bei dieser Zuschreibung befand ich mich in Übereinstimmung mit dem Besitzer des Blattes, Herrn Dr. F. R. Martin, der es bei einer alten türkischen Familie in Stambul gefunden hatte. Der ursprüngliche Charakter der Arbeit, die künstlerische Handschrift des venezianischen Meisters, wird durch eine Übermalung beeinträchtigt und verschleiert, die sich auf das Gewand und den Hintergrund erstreckt und ungefähr ein Jahrhundert nach der Entstehung vorgenommen wurde, als man das stark lädierte Blatt für die Aufnahme in ein Album zurechtstutzte. Aus der gleichen Zeit stammt auch, wie ich nachwies, ein Schriftband, das rechts oben, eine lädierte Stelle verbergend, in arabischen Lettern eine persische Inschrift trägt, die nach der Übersetzung von Eugen Mittwoch lautet: »Arbeit des Ibn Muezzin, der zu den berühmten Meistern der Franken gehört.«

Ich stand von jedem Versuche ab, diesen rätselhaften orientalischen Namen in Beziehung zu dem des italienischen Malers zu bringen, und hob nur hervor, daß man sich am Ende des XVI. Jahrhunderts darüber wenigstens klar war, daß es sich hier um die Arbeit eines berühmten abendländischen Meisters handelte.

Kurze Zeit nach dem Erscheinen des Aufsatzes schrieb mir Herr Professor Heinrich Brockhaus (Florenz), daß seiner Ansicht nach Ibn Muezzin niemand anders wäre als der vermutete Gentile Bellini; dies bewiesen die Gleichungen:

bellini = ibn bellin
bellin = μπελλιν
μπελλιν = μουεζζιν (muezzin)
bellini = ibn muezzin

Die persische Übersetzung von Bellini (Sohn des Bellin) in ibn bellin bedarf keiner weiteren Erklärung. Über die zweite Gleichung hatte Herr Professor V. Gardthausen (Leipzig), dem ich die Brockhaussche Vermutung mitteilte, die Güte, sich folgendermaßen zu äußern: »Die Griechen dieser Zeit sprachen ebenso wie heutzutage das β = v. Wenn sie also unser b genau wiedergeben wollten, so taten sie es durch μπ = b. Wie alt diese Transkription ist, kann ich mit Bestimmtheit nicht sagen; jedenfalls wird man sie für die Zeit von 1500 bis 1600 voraussetzen dürfen, und darauf kommt es für unsere Frage an.« In griechischer Schrift konnte das Wort bellin also nicht anders als μπελλιν geschrieben werden. Nun wird der griechische Buchstabe π, auch zu der in Frage kommenden Epoche, in einer Form geschrieben, die dem griechischen ω oder dem lateinischen w gleicht[1]) und leicht als ου verlesen werden konnte. Die Buchstaben λ und ζ zeigen auch in der heutigen Schreibart eine gewisse Verwandtschaft, die im XV. Jahrhundert noch größer als jetzt war.[2]) So war es möglich, daß das Wort μπελλιν ohne große Schwierigkeit für μουεζζιν gelesen werden konnte.

[1]) Vgl. V. Gardthausen, Griechische Epigraphik. Leipzig 1879. Taf. XI. z. B. die Schreibung der drei Buchstaben πεπ aus dem Jahre 1496.

[2]) Vgl. ebendort die Schreibung der λ in αλλ und des ς in dem gleichen Jahre 1496.

Ich denke mir den Vorgang folgendermaßen: Auf der Miniatur befand sich irgendwo am Rande oder auf der Rückseite in griechischer Schrift die Notiz, daß es sich um eine Arbeit des berühmten fränkischen Meisters Bellini oder vielmehr Ibn Bellin handelte.[1] Diese Notiz drohte in Wegfall zu kommen oder unsichtbar zu werden, als am Ende des XVI. Jahrhunderts der damalige Besitzer das Blatt allseitig beschnitt, übermalte und in ein Album einklebte. Von der Persönlichkeit des Gentile Bellini, von seiner über hundert Jahre zurückliegenden, nur so kurzen Tätigkeit in der türkischen Hauptstadt wußte dieser Mann nichts mehr. Verleitet durch den Vorsatz »ibn«, der einen orientalischen Namen vermuten ließ, las er statt *μπελλιν* das ihm nahe liegende Wort seiner Sprache *μουεζζιν*. So wurde auf dem Zettelchen, das er als Ersatz für die verloren gegangene Inschrift seinem Albumblatte hinzufügte, aus dem berühmten fränkischen Meister Bellini oder Ibn Bellin der rätselhafte Ibn Muezzin d. h. der Sohn des Gebetsausrufers.

Infolge der scharfsinnigen Deutung der Inschrift durch Heinrich Brockhaus ist für die bisherige Vermutung nunmehr der vollgültige Beweis erbracht: Wir besitzen in dem reizvollen Miniaturbilde des jungen türkischen Schreibers eine beglaubigte Originalarbeit des Gentile Bellini aus der Zeit seines Aufenthalts am großherrlichen Hofe im Jahre 1479/80.

[1]) Eine in *griechischer* Sprache abgefaßte Inschrift auf der Miniatur ist in dem Konstantinopel vom Jahre 1479/80 nicht auffällig, ist es um so weniger, wenn meine Vermutung richtig ist, daß es sich bei unserer Miniatur um das Porträt eines Pagen am großherrlichen Hofe handelt, eines christlich geborenen jungen Mannes.

FRIEDRICH SARRE

GIOVANNI MINELLO
EIN PADUANER BILDNER VOM AUSGANG DES QUATTROCENTO

VON CORNELIUS VON FABRICZY

Die Kirche S. Giovanni Battista zu Bassano, ein für die kleine so reizend gelegene Stadt sehr ansehnlicher Bau der Zopfzeit, birgt in ihrer Sakristei ein großes bemaltes Hochrelief in Stukko, das bisher in der Kunstgeschichte nicht beachtet wurde, auch in der Lokalliteratur nur ganz flüchtige Erwähnung fand.[1]) Wir nehmen es als ein Werk des im Titel dieses Aufsatzes genannten Bildners in Anspruch und hoffen von der Richtigkeit unserer Zuschreibung auch den Leser durch die folgenden Ausführungen zu überzeugen. Ehe wir dies jedoch unternehmen, wollen wir alles, was die Forschung bisher über den Künstler festgestellt, und was unsere eigenen Bemühungen als Ergänzung dazu ergeben haben, vorführen und sodann versuchen, unsern Meister auch sonst — außer dem Relief von Bassano — als Autor einiger bisher unbekannten oder auf andere Künstler getauften Bildwerke nachzuweisen.

Es ist nicht gewiß, aber keineswegs unwahrscheinlich, daß Giovanni Minello dei Bardi — so lautet der vollständige Name unseres Helden[2]) — von der seit dem XIII. Jahrhundert in Florenz angesessenen mächtigen Adelsfamilie dieses Namens abstammt. Zum mindesten finden wir einen Zweig derselben um die Mitte des folgenden Jahrhunderts im Friaul.[3]) Die Chroniken der Stadt Portogruaro, am Lemene

[1]) In den beiden letzten Ausgaben des Cicerone haben wir selbst zuerst das fragliche Bildwerk in die Kunstgeschichte eingeführt. Der vortreffliche Führer Giov. Batt. Vercis durch die Kunstschätze Bassanos (Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano, Venezia 1775) macht davon keine Erwähnung.

[2]) In einer weiter unten mitgeteilten Urkunde nennt er sich selbst M°. Zuan di Minello, während die Inschrift auf seiner bei Lebzeiten vorbereiteten Grabplatte Ioannes Minellus de Bardis lautete (nach Scardeone, De Antiquitate Urbis Patavii, Basileæ 1560, S. 376. Der anderthalb Jahrhunderte spätere Salomonio, Urbis Patavinæ Inscriptiones 1701, S. 133 schreibt »Pardis«).

[3]) I Bardi, banditi dalla patria dopo la battaglia di Montaperti (4 sett. 1260) s' erano sparsi dapertutto e massime in Friuli a tenere banco d' usura ed avevano accumulate ingenti ricchezze non senza continuar a parteggiare. Il patriarca Gerra nel 1300 lodò gli Udinesi, perche avevano accolto parecchie famiglie bandite da diverse provincie italiane, fra lequali quella de' Bardi (E. Degani, Il comune di Portogruaro 1140—1420. Udine 1891, S. 138).

Wohl einem anderen, ebenfalls nach Oberitalien verschlagenen Zweige der Familie gehörten die beiden Brüder Donato und Boniforte Conti de' Bardi an, die um 1426 aus Pavia, wo sie ihre Güter in den Kriegsverwüstungen verloren hatten, nach Genua übersiedelten, um sich dort ihr Brot als Maler zu verdienen. Von Donato hat sich im Museum zu Savona ein ganz bedeutendes bezeichnetes Bild erhalten: Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena.

in der Nähe des antiken Concordia am Nordrande der Lagune von Caorle gelegen, berichten von einem Handstreich, den einige Mitglieder der in Udine als angesehene Bankiers niedergelassenen Bardi im Verein mit einheimischen Mißvergnügten ausgeführt hatten, mit der Absicht, das Regiment jenes der Botmäßigkeit des Bischofs von Concordia unterstehenden Gemeinwesens an sich zu reißen. Das Unternehmen schlug fehl, dank der schleunigen Hilfeleistung des Patriarchen von Aquileja sowie der Bürger von Udine, und die kühnen Freibeuter mußten an ihre Wechseltische zurückkehren, ohne indes weiteren Schaden zu leiden, als daß sie vor den Richterstuhl des Patriarchen vorgeladen wurden, vor dem zu erscheinen sie sich indes wohlweislich hüteten.[1])

* * *

Unser Künstler muß spätestens um 1460 geboren sein, wenn ihm — wie wir gleich sehen werden — schon im Jahre 1482 eine bedeutende Arbeit in der Kirche des hl. Antonius zu Padua anvertraut werden und sein Sohn Antonio ihn 1500 bei den Arbeiten für die Kapelle des Heiligen im Santo unterstützen konnte (s. weiter unten). Aus den hierüber abgeschlossenen Verträgen erfahren wir auch den Namen seines Vaters Magister Antonius, ohne daß uns ein weiterer Anhalt geboten wäre, festzustellen, ob der Beisatz sich auf seinen Künstlerberuf beziehe. Sonst stehen uns keine Daten zur Biographie Giovannis zu Gebote. Die gleichzeitigen und wenig spätern literarischen Quellen (Marcantonio Michiel, Scardeone) geben, wo sie von seinen Werken sprechen, keine solchen, und in den Steuereinbekenntnissen (Estimi) des Stadtarchivs zu Padua suchen wir seinen Namen vergebens.

---

[1]) Der ganze Vorfall bietet ein so charakteristisches Kulturbild aus jenen dunklen Jahrhunderten, daß wir nicht umhin können, den Bericht der gleichzeitigen Chroniken über ihn hier abzudrucken:

1371. Indictione IX die XV Januarii, prima hora diei. Quidam nomine Fulcherius de Portogruaro conduxit Bonacursum et Gioannem eius fratrem q.m domini Castroni de Bardis de Florentia, cum tribus navibus copertis, asserens dictus Fulcherius quod erant pleni salis et erant pleni homini (*sic*) armati fere centum quinquaginta et quando navilii fuerunt intus, fecit modico intervallo, homines armati qui erant in naviliis exierunt extra cum magno strepitu omnes unanimiter clamantes: vivat Bonacursius de Bardiis, et sic clamando venerunt ad plateam et habuerunt terram; boni cives Portogruarii exierunt contra et sic evaxerunt manu impiorum (aus dem Necrologio del Capitolo di Concordia zitiert bei E. Degani, Storia della Diocesi di Concordia S. 199).

Non sapremmo davvero indovinare lo scopo dell' audace impresa dei Bardi, senon supponendo ch' essi avessero divisati di togliere il dominio al vescovo di Concordia, per costituirvi un centro più libero delle loro estese speculazioni commerciali anco in Friuli. La loro impresa eseguita col favore e sussidio di alcuni pochi cittadini, mise la terra tutta a scompiglio, tanto che ne andò incendiata la casa comunale, i pubblici archivi, il castello, e chissà quanti altri edifizi; ma subito fallì. Il patriarca di Aquileja Marquardo ne ebbe aviso il giorno seguente, e tosto, col sussidio degli Udinesi, venne in soccorso del vescovo di Concordia, e riebbe la terra (Archivio municipale Udinese, Annali Civici, vol. V, fol. 108).

Il 1º luglio 1371 poi il patriarca citò il nobile Bonacorso, Beltramo e Giovanni figli del q:m Castrone de Bardis a comparire d' iñanzi a lui in Portogruaro, per difendersi dalla imputazione 1º. di aver voluto formare una compagnia o società per invadere i beni e luoghi patriarcali, e ricettare gli assassini, 2º. di aver calunniato e sparlato del patriarca. Gli accusati non essendo comparsi, furono condannati, »et per sententiam occupata fuerunt omnia bona eorum et uxoris Bonacursii« (Archivio notarile Udinese, Busta Carte varie, zitiert bei E. Degani, Il Comune di Portogruaro 1140—1420. Udine 1891, S. 138ff.).

Jene ebenerwähnte früheste Arbeit Minellis, die sich bisher urkundlich nachweisen läßt, betrifft die ihm am 17. November 1482 von der Kirchenverwaltung des Santo (Presidenti o Massari della Veneranda Arca di S. Antonio) übertragene Ausschmückung der Chorumschrankungen mit Statuen und ihre Verkleidung mit Marmor. Während nämlich der Lettner, der den Chor vom Langschiff abschloß, in Gestalt einer siebenbogigen Säulenloggia schon seit 1444 nach dem Entwurf und unter Mitwirkung Donatellos in reichem Marmorschmuck ausgeführt war (s. Gloria, Donatello Fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio in Padova. Padua 1895, S. XIII und XXI), hatte man die eigentlichen Chorschranken, die den Altar gegen die Seitenschiffe um- und abschlossen, nur in gewöhnlichem Steinmaterial (Pietra di Nanto aus den euganeischen Bergen) errichtet, und mit Ausnahme einiger Marmortafeln, worauf Vasen und Rosetten in Relief gemeißelt waren, roh belassen. Ihre Marmorverkleidung stellte nun Minelli her, indem er daran Pilaster mit Ornamentschmuck in Flachrelief anbrachte, einen Fries mit Seraphsköpfen meißelte und die Schranken mit 20 Kandelabern (nach der Zeichnung des Malers Jacopo da Montagnana und unter Beihilfe eines Bernardino tayapria), sowie mit 24 Heiligenstatuen, wenig unter Lebensgröße, bekrönte.[1])

Nochmals finden wir unseren Meister acht Jahre später an demselben dekorativen Werke mit einer Arbeit betraut (s. den darüber abgeschlossenen Vertrag vom 31. Dezember 1490 im Anhang zu gegenwärtigem Artikel, unter Nr. I). Diesmal handelte es sich vorzugsweise darum, die 1485—1487 von Bart. Bellano ausgeführten zehn Bronzereliefs mit Geschichten des Alten Testaments[2]) in die Seitenwände der Chorschranken einzufügen und mit Marmorumrahmungen zu versehen, die zum Teil noch fehlende Marmorverkleidung zu vollenden, endlich zwei Pilaster aus Pietra di Nanto, die an den Vierungspfeilern gegen die Apsis den Abschluß der Schranken bildeten, durch solche aus Marmor zu ersetzen.

Bekanntlich wurde — nachdem der Altar Donatellos schon früher dem 1579—1582 von Girolamo Campagna und Cesare Franco hergestellten Kolossalaltar hatte weichen müssen, der bis in die jüngste Zeit in der Apsis des Santo prangte (s. Gonzati,

---

[1]) Bern. Gonzati, La Basilica di S. Antonio di Padova descritta ed illustrata. Padua 1852, Bd. I, S. 66 gibt für die in Rede stehenden Arbeiten nur ein kurzes Resümee aus den Rechnungsvermerken (Archivio della Veneranda Arca, Quaderni delle spese 1483 a. c. 61 e 1486 a. c. 61), während er sonst fast durchweg die urkundlichen Belege selbst abdruckt. Er schreibt: Quanto campeggiavano per elegante ricchezza il parapetto fronteggiato d' arcate (der Lettner) e la cortina interna del vestibolo (Vorderwand der Chorumschrankung) col suo magnifico ingresso, e tutto l' interno della tribuna, altrettanto le due cortine o muri divisorii dei fianchi (die Seitenwände der Chorschranken) erano disadorni e di povero materiale costrutti. Di pietra morta di Nanto le lesene, rozzi gl' interpilastri, meschine le cornici senza un fregio che le decorasse, non una statua nè un candelabro che le sormontasse. A tal uopo li 17 novembre 1482 Giovanni Minello de' Bardi venne condotto ad ornare le dette cortine e a rivestirle di sculti marmi. Ci fece 24 statue di santi della grandezza men che naturale, 20 candilabri sopra un disegno di Jacopo da Montagnana (nello scolpire gli ornati dei candelabri ebbe parte »Bernardin tayapria sta in borgo santa Croce«), parecchie teste di serafini, e vaghissime faccie di pilastri a stiacciato rilievo, che tuttora con variata distribuzione il presbiterio abbelliscono. Per sola manifattura di queste opere furono in più volte versate al Minello 1405 lire.

[2]) S. Gonzati, a. a. O. Bd. I S. XC. Die beiden noch fehlenden Reliefs wurden erst 1506—1507 von Andrea Briosco geliefert und in die Vorderwand der Chorumschrankung eingefügt (s. ebendort).

a. a. O. I, 85) — im Jahre 1651 auch der Chor der Kirche einer Umgestaltung unterzogen: Der Lettner ward demoliert (an seine Stelle kam die niedrige Balustrade in rotem Marmor, worauf die vier bronzenen Tugenden Tiziano Aspettis stehen), die Chorumschrankung ward abgetragen und ihre Vorderwand nicht wieder aufgerichtet, sondern zur nötig gewordenen Verlängerung der Seitenwände verwendet, die letzteren aber wurden um der Erweiterung des Chores willen gegen die Seitenschiffe hinausgeschoben. Ferner wurde die Verkleidung ihrer Außenwände samt den Bronzereliefs an die Innenseite der Schranken versetzt (wie sie noch heute zu sehen ist) und die dadurch an ersterer entstandenen Lücken durch Ergänzungen, die den Stil der ursprünglichen Dekoration möglichst nachzuahmen strebten, ausgefüllt (Gonzati I, 91 ff.). Vieles von der letzteren ging bei diesen radikalen Umwandlungen zugrunde; indes haben sich nicht nur Reste des Donatelloschen Dekors erhalten (Marmortafeln mit Vasen und Rosetten), sondern auch von den Arbeiten Minellis läßt sich noch einiges nachweisen: so die arabeskierten Pilaster zuseiten der vier Eingänge zum Presbyterium und wohl auch das Gebälke der Außenwand der Chorumschrankung. Der unbeholfen schematische Charakter des Ornaments der ersteren (Blattwerk, das sich aus topfartigen Vasen emporrankt) würde ihren Schöpfer viel eher in einem talentlosen Nachtreter Donatellos als in einem Künstler vermuten lassen, dessen Tätigkeit bis ins dritte Dezennium des Cinquecento reicht.

Endlich sei hier — außer der chronologischen Reihenfolge — noch einer dritten Arbeit gedacht, die unser Meister im Jahre 1499 für die Kirche des hl. Antonius lieferte. Es waren dies die Säulenbalustraden der Galerieumgänge zwischen den Rundfenstern und den spitzbogigen Blendarkaden an den beiden Stirnwänden im Innern des Querschiffs, eine Steinmetzarbeit ohne jede künstlerische Bedeutung.[1]) Sie sind heute noch an Ort und Stelle vorhanden.

* * *

Ein Auftrag, bei dem sich Minelli als eigentlicher Bildhauer betätigen konnte — der früheste solcher Art, von dem wir dokumentarische Kunde besitzen —, ward ihm aus Anlaß des teilweisen Ausbaues des bischöflichen Palastes zuteil, den der Bischof Pietro Barozzi 1487 begann.[2]) Die Leitung der Arbeiten lag in der Hand eines »Lorenzo inzegner« (vielleicht Lorenzo Bregno aus Venedig), der dabei den bellinesken Maler Jacopo da Montagnana, Prospero da Piazzola, einen der Canozi von

[1]) 1499. Accordo fatto con Zuan de Minello de far colonelle cum et suo pozo (poggio = parapetto) cum basi, capiteli e cum li soi archeti de sopra e franzeta (piccola frangia = Zahnschnitt) e lastoline (listello = Leistchen des Gesimses) de pride (pietre) di Nanto, e messe in opera sopra li trageti (ballatoi = Umgänge) da una parte e l' altra della chiesia, li quali sono sotto gli ochi grandi de vetro de dita chiesia al prezzo di lire 10 (rectius lira 1) per ciascheduna colonella, e 7 soldi per ogni pie de soazeta (cornicetta = Decksims) di sola manifatura (Quaderno di spese del 1494, su carta volante inseritavi). In demselben Ausgabenregister findet sich Bl. 32 der Eintrag: Item per otantaquatro colonete de pie duy et uno quarto l' una, furono in tuto pie cento e otantanove, e per trentanove pie colomei (pilastri = die Balusterpfeiler, die in Abständen die Säulchenfolge unterbrechen) e per pie setantacinque de pogi e per pie setantacinque de soaza (cornice = Gesims) monta in tuto lire 177 s. 15 (mitgeteilt bei Gonzati I, 130 nota 1).

[2]) Die hier mitgeteilten Nachrichten darüber sind dem Schriftchen G. M. Urbani de Gheltofs: Gli artisti del Rinascimento nel Vescovado di Padova, Padua 1885 entnommen, dessen Angaben auf Forschungen im Archiv der bischöflichen Kurie beruhen.

Lendinara und Giovanni Minelli beschäftigte. Diesem wurden vier Tonstatuen übertragen, die in Nischen am Eingang zum großen Saal des Erdgeschosses ihre Aufstellung fanden, nachdem der Künstler sie Ende 1490 abgeliefert und dafür mit 236 Lire 3 Soldi bezahlt worden war.[1]) Drei davon sind in unseren Tagen dem Museo civico einverleibt worden,[2]) während die vierte verloren ging. Es sind die lebensgroßen (1,80 m hohen) Gestalten des Heilands und der Apostel Petrus und Johannes, die erste unter den dreien die charakteristischste, geradezu typisch für Auffassung und Stil des Meisters (s. Abb. 1).



Abb. 1. Giovanni Minello
Christusstatue
Im Museo civico zu Padua

Unsicher steht die überaus schlanke Gestalt des Erlösers da, als sei sie unschlüssig, auf welches der beiden Beine sie die Last des Körpers stützen solle, wobei sie das Gleichgewicht nach rückwärts verlieren zu wollen scheint. Um die schmächtigen Glieder breitet sich ein lang herabfließendes Gewand, nicht Kleid oder Mantel, sondern ein Bahrtuch, das der Auferstandene — denn als solchen verrät ihn die Wunde der Brust — um sich geschlagen. Bald in parallel langgezogenen, bald in kapriziös gebrochenen eckigen Falten verbirgt es die Glieder mehr als es sie enthüllt; stellenweise zeigt es ungeschickt hingesetzte Augen (am rechten Bein), dann wieder legt es sich in einem Wirrwarr von Kreuz- und Querfalten über einen Körperteil (rechter Arm). Die Modellierung des nackt gelassenen Brustkastens ist recht dürftig und charakterlos; Hände und Kopf hingegen kennzeichnen sich durch gewisse manierierte Formen, denen wir in spätern Arbeiten Minellis immer wieder begegnen. Solche sind: die zugreifende Geste der krallig auseinandergespreizten Finger der Rechten, deren Gelenke an ihrem Ursprung am Metakarp wie eingedrückt erscheinen; ferner die an Wurzel und Spitze gleichbreiten, viereckig endigenden Finger mit ihren stumpfen,

[1]) 1490 adì 16 Decembre per maistro Zuane de minelo taiapiere fo per quatro statue de tera da lui compide per lo palazo del vescovo Lire 236 s. 3 (Archivio della Curia, Registri di spese del vescovado a. a. et d., mitgeteilt von Urbani, a. a. O. S. 13).

[2]) Die bischöfliche Kurie trat sie beim Austrag eines Rechtshandels zwischen ihr und dem Munizipium an dieses ab (s. A. Moschetti, Il Museo civico di Padova. Padua 1903, S. 123).

breiten Nägeln sowie der kurze Daumen der linken Hand; die überaus kräftige Entwicklung des Halses und das starke Heraustreten des vom Ohre zur Mitte des Schlüsselbeins herabziehenden Muskels (des sogenannten »Nickers«); der halbgeöffnete, wie im Schmerz verzogene Mund, die tiefen Augenhöhlen und die große Distanz zwischen beiden Augen; endlich das in langen, gewundenen Strähnen in den Nacken herabfließende und sich in einzelnen Flöckchen um die Stirn legende Haupthaar sowie die eigentümliche Bildung des Schnurrbarts, der — von der Oberlippe völlig zurückgestrichen — sie mehr einrahmt als beschattet.

Auch bei der Statue des hl. Petrus fehlt jeder Kontrapost, auch sie zeigt die unsichere Stellung, auch sie offenbart — wenngleich nicht so prägnant ausgedrückt — die eben betonten Formeneigentümlichkeiten, wozu noch eine schmerzliche oder leidenschaftliche Anspannung der Züge und der unbestimmt in die Ferne verlorene Blick tritt. Nur die Gewänder sind bei ihr abweichend behandelt. Das hemdartige Unterkleid zeigt wohl auch Augen; besonders aber fällt an ihm die mitten an der Brust gerade hinaufgeführte Falte auf, die am obern Saum des Hemdes in eine schlingenförmige Faltung ausläuft (wir werden sie auch bei andern Werken Minellis wiederfinden). Der über das Unterkleid geworfene, von der linken Schulter herabhängende Mantel aber ist von hinten her vorn um den Leib geschlungen und fällt bis auf die Füße herab, wobei seine reichen, über beiden Beinen liegenden Querfalten in geradezu häßlicher Übertreibung wie aufeinanderlagernde Steinschichten in stärkstem Relief herausgearbeitet sind. Die krampfige Linke faßt ein Buch, die Rechte hält die Schlüssel vor die Brust.

Die Johannesstatue offenbart am wenigsten von Minellis Manierismus. Wohl steht auch sie unsicher auf den Beinen, wohl entsprechen ihre in den kapriziösesten Motiven angeordneten, bald scharf und lang gezogenen, bald tief unterhöhlten Mantelfalten denen der Petrusstatue; allein es fehlen ihr die Krallenhände, der offene Mund, der gespannte Gesichtsausdruck. Der im Gegenteil fast klassische, gehaltene Schnitt und Ausdruck ihres Kopfes mit den über der Stirn zu einer Art Krobylos geknüpften Haaren, den massig und voller als beim Christus in den Nacken fallenden Locken wecken im Beschauer die Vermutung, als habe der Meister sich einmal absichtlich und bewußt in einer Nachahmung der Antike versuchen wollen.

Urbani berichtet — gewiß auf urkundlicher Grundlage — auch von einem Portale im bischöflichen Palaste, das über einer Treppe im Hofe vor den Stallungen stand und gleichfalls von unserm Künstler herrührte.[1]) Wir sind im Erdgeschoß des Vescovado nur einer einzigen Türumrahmung begegnet, die auf das Quattrocento als Entstehungszeit deutet. Sie befindet sich an dem Ausgang aus der großen, mit Büsten römischer Imperatoren am Deckengesims und Büsten und Wappen Paduaner Bischöfe an den Wänden geschmückten Halle, über der Freitreppe, die in den Hof herabführt. Allein weder ihr Stil entspricht der Epoche Minellis, noch auch ihre Ornamentation der Beschreibung Urbanis. Sowohl die korinthischen Kapitelle als die Ranken der Füllungen ihrer Pilaster scheinen uns einer früheren Epoche anzugehören und gar nicht vom Umbau des Palastes unter dem Bischofe Barozzi, sondern noch aus der Zeit seines Vorgängers Jacopo Zeno (1462—1487) herzurühren.

[1]) Vgl. a. a. O. S. 19: Giov. Minello condusse pure nel Vescovado una porta di stile lombardesco, alla quale conduceva la scala ora demolita che stava nel cortile dinanzi alla scuderia. Essa ha tutta l' eleganza dei Lombardi, ed ha pilastrini meravigliosamente scolpiti a meandri. Hiernach scheint Urbani die Tür noch selbst gesehen zu haben.

Endlich fand Urbani in den Urkunden auch noch einen Zahlungsvermerk für eine von Minelli im Jahre 1500 gelieferte Brunnenmündung, die im Hofe des Vescovado Aufstellung finden sollte.[1]) Auch dieses Werk ist an Ort und Stelle nicht mehr vorhanden. Es wird wohl — wie auch die im vorigen Absatze besprochene Tür — den Restaurierungsarbeiten zum Opfer gefallen sein, die der Bischof Niccolò Giustiniani im letzten Viertel des XVIII. Jahrhunderts an dem in Rede stehenden Bau vornehmen ließ.[2])

* * *

Die nachhaltigste Tätigkeit entfaltete jedoch unser Held beim Neubau der Kapelle des hl. Antonius im Santo. Der General des Franziskanerordens Franc. Sansone (gest. 1499) hatte die Summe von 3000 Dukaten letztwillig zu dem Zwecke hinterlassen, um die alte Kapelle, worin der Grabschrein des Heiligen (gest. 1231) seit 1310 aufgestellt war, durch einen würdigeren Bau zu ersetzen (Gonzati I, 77ff.). Schon zu Beginn des Jahres 1500 war das Modell dazu von Andrea Briosco geliefert (a. a. O. I, 156 und XCIV), und am 21. Juni wurde mit Minelli der Vertrag abgeschlossen, wonach er mit einem Jahresgehalt von 200 Lire zum Leiter der Bildhauer- und Steinmetzarbeiten (solicitator ad constructionem capelle noviter construende, quantum spectat ad sculptores et lapicidas) ernannt wird. Außerdem verpflichtet er sich, an der bildnerischen Ausschmückung des Baues auch selbst gemeinsam mit seinem Sohne Antonio mitzuwirken, wofür ihm nach Maßgabe der geleisteten Arbeit besondere Bezahlung zugesichert wird (siehe den Wortlaut der Urkunde im Anhang Nr. II).

Beiden Obliegenheiten ist unser Meister in vollem Maße gerecht geworden. Nicht nur hat er die Arbeit der am Unternehmen tätigen zahlreichen Künstlerschar[3]) bis zum 28. Juni 1521, wo er sein Amt als Proto freiwillig niederlegte, geleitet;[4]) er hat auch eine Anzahl von Skulpturen selbst geliefert, die sich — dank den detaillierten Angaben der Zahlungsregister — zumeist an dem Denkmal identifizieren lassen. Allerdings ist der Anteil, den Vater und Sohn daran gehabt, nicht genau zu scheiden; denn da sie zusammen arbeiteten, wurden ihre Leistungen in den Rechnungen auch zusammen verzeichnet. Es sind (nach Ausweis der im Anhang Nr. III mitgeteilten urkundlichen Vermerke) die folgenden ornamentalen Skulpturen: die zwei äußersten Friesfelder, rechts

---

[1]) Vgl. a. a. O. S. 19: Nei registri di Palazzo del 1500 trovo annotata la somma di duc. trenta esborsati al Minello per »la vera del pozo de la corte del vescovo formida tuta de bona piera«. Ma sfortunatamente questa opera ora più non esiste (Sopra quel pozzo girava un tempo il magnifico arco gotico in ferro, che ora sta nella Villa vescovile di Luvigliano, sostenuto da due colonnine ottagone coll' ornamento di capitelli in bronzo dorato fregiati dello stemma Barozzi. Sull' arco stanno guardandosi due grifi alati che accrescono il pregio di codesta opera fabbrile del XV. secolo assai preziosa).

[2]) G. Batt. Rossetti, Il forastiere illuminato della Città di Padova. Padua 1786, S. 142.

[3]) Ihre Namen hat aus den Rechnungsbüchern Gonzati I, S. XCVI zusammengestellt. Von sonst auch bekannten Künstlern finden wir darunter nur Francesco di Cola, dem wir noch bei anderer Gelegenheit als Mitarbeiter Minellis begegnen werden, sowie Giovan Batt. Bregno aus Venedig, den Bruder Lorenzos. Er hatte 1503 eine Prophetenbüste in Auftrag bekommen (Gonzati, a. a. O. I, S. XCVII).

[4]) Vgl. das Zitat bei Gonzati I, S. 162, Anm. 1 und S. XCV, Anm. 1 aus dem Libro delle Parti, 1487—1548, c. 49. Dazumal erlitten die Arbeiten an der Kapelle eine längere Unterbrechung infolge der durch die Kriegszeiten der vorangegangenen Jahre in den disponiblen Mitteln eingetretenen Ebbe. Erst 1533 wurden sie wieder aufgenommen.

und links in dem über den Arkaden der Fassade hinlaufenden Gebälke; eine der Sockelbänke im Innern der Kapelle unter den großen figürlichen Relieftafeln; zwei Kapitelle mit Hammelsköpfen; zwei ornamentierte Pilaster im Innern am Eingang zur benachbarten Madonnenkapelle (sogenannte Cappella della Madonna mora, rechts von der Capp. del Santo); neun Rosetten in der Laibung des großen Kapellenfensters; zwei Friesfelder (das zweite und dritte von links nach rechts gezählt) mit Waffentrophäen und Hippokampen geschmückt im oberen, sich unter den Statuennischen der Attika hinziehenden Gebälke der Fassade. Ferner folgende figürlichen Bildwerke: die als Grabplatten gedachten Flachreliefgestalten des Kardinals Oleario und des Ordensgenerals Sansone im Innern der Kapelle;[1]) acht Putten in Hochrelief für die beiden Friese des Äußern (zwischen den ornamentierten Feldern derselben) und drei weitere, die sich nicht identifizieren lassen; vier Evangelistenhalbfiguren in den Zwickelmedaillons der Arkaden an der Fassade; vier Prophetenbüsten an der entsprechenden Stelle der Innenseite der Fassadenwand; zwei Reliefs mit dem Opfer Abels und Kains in der Bogenlaibung des großen Kapellenfensters, und endlich die Statue der hl. Justina zu äußerst links in der Attika der Fassade. Sie zeigt eine recht flaue Anlehnung an klassische Vorbilder, im Geiste des verwaschenden Cinquecento geschaffen; der gewollte Gegensatz in der Gewandbehandlung bei den zwei Hälften der Figur und das höchst unschön aus dem Faltenwust hervortretende linke Bein zeugen von der mißverständlichen Auffassung der Antike. Von all den Stileigentümlichkeiten Minellis, die bei seinen Statuen für den Vescovado so prägnant zur Erscheinung traten, hat sie nur noch in der ein Buch haltenden Rechten und in dem unbestimmten Blick eine Reminiszenz bewahrt. Auch in den übrigen figürlichen Bildwerken der Kapelle haben sich jene zu einem farb- und charakterlosen Cinquecentismus verflacht; besonders gilt dies von den Evangelisten der Zwickelmedaillons, in denen wir wohl die Hand des Sohnes Antonio zu erkennen haben, wie der Vergleich mit seinem für das Innere der Kapelle gearbeiteten großen Relief (dem ersten der Reihe) bezeugt. In den von ihm gearbeiteten ornamentalen Skulpturen endlich offenbart Giovanni gleichfalls sein mittelmäßiges Dekorationstalent, das meist in den ausgetretenen Bahnen spätrömischer Vorbilder wandelt, ohne die eigene beschränkte Phantasie viel mit der Erfindung frischer Motive anzustrengen. In der Modellierung kommt er nicht über eine gewisse flache Verwaschenheit, eine trockene Ausdruckslosigkeit hinaus; im Technischen läßt er vielfach richtige Wiedergabe der Verhältnisse und präzise, scharfe Durchbildung der Formen vermissen.[2])

[1]) Die erstere unter dem Relief der Auferweckung eines Jünglings von Girol. Campagna, die letztere unter dem der Heilung des gebrochenen Beines von Tullio Lombardo (dem 3. und 7. der Reihe) als Sockel angebracht. Der Franziskaner Bartolomeo Oleario (Degli Uliari) aus Padua starb als Kardinal von S. Pudenziana 1396 zu Gaeta, wo er auch begraben liegt, während Fr. Sansone, seit 1475 General des Ordens (gest. 1499), in S. Croce zu Florenz ruht (vgl. Gonzati II, 94 und 152).

[2]) Die Arbeiten an der Cappella del Santo kamen erst lange, nachdem Minelli ihre Leitung niedergelegt hatte, zum Abschluß. Nach Brioscos Tode (1532) wurde ihre Weiterführung in die Hände Gianmaria Falconettos gelegt. Er führte — wie es scheint unter teilweiser Änderung des ursprünglichen Entwurfs — die obere Hälfte der Fassade vom Hauptgesims über den Arkadenbogen aufwärts, sowie die Einwölbung der Decke des Innern aus (1533). Ihre Stukkierung — nach Falconettos Entwurf — arbeiteten seine beiden Söhne, Tiziano Minio, Silvio Cosini und Danese Cattaneo. Noch 1546 skulpierte Girol. Pironi aus Vicenza und Vincenzo de Grandi aus Padua den reichen Eckpilaster zu äußerst links, und 1652 Matteo und Tommaso Gauri de Allio aus Mailand nach dessen Muster jenen zu äußerst rechts (vgl. Gonzati, a. a. O. I, S. 161 ff. und S. XCVII ff.).

Aus den Jahren, wo Minellis Haupttätigkeit für die Kapelle des hl. Antonius in Anspruch genommen war, datieren auch zwei kleinere Arbeiten für die Kirche des Santo. Im Jahre 1503 erhielt er im Verein mit Francesco da Cola[1]) den Auftrag, in der 1376 von Bonifazio Lupi da Soragna durch Meister Andriolo de Sanctis aus Venedig erbauten Kapelle des hl. Jakobus von Compostella den Altar zu verfertigen, in dem der Körper des hl. Felix geborgen werden sollte (sie führt seither den Namen dieses Heiligen). Der Sarkophag von einfach parallelepipedischer Form ruht auf vier kurzen Säulen; er ist mehr durch das kostbare Marmor- und Porphyrmaterial als durch Reichtum der ornamentalen Ausstattung ausgezeichnet, welch letztere sich auf einige Pilasterfüllungen und Kapitelle beschränkt. Über dem Altartische, zu dem sieben Stufen emporführen, stehen fünf Statuen unter Lebensgröße: vier davon (die Madonna, die Apostel Petrus, Paulus und Jakobus) stammen noch vom alten Altar und sind 1379 von einem Meister Raynaldino gemeißelt; die fünfte, den hl. Felix darstellend (die zweite von links), ist das Werk Minellis, — eine ganz unbedeutende, insipide Schöpfung, woran nichts von des Meisters sonstiger charakteristischer Manier zu entdecken ist, außer die krallig auseinandergespreizte Hand und der unbestimmt ins Weite schweifende »Vogelblick«.[2])

Der zweite obenerwähnte Auftrag betraf im Jahre 1513 die Ausführung eines Weihwasserbeckens, wieder im Verein mit Francesco da Cola. Es steht im linken Schiffe, gegenüber der in dasselbe führenden Seitentür, und ist von der zierlichen, völlig antikisierenden Statuette der hl. Justina, dem Werke des Zuan Zorzi Lascaris gen. Pyrgoteles, bekrönt. Auch diese Arbeit Minellis kann keinen Anspruch auf Bedeutung erheben; sie trägt die oben hervorgehobenen Mängel seiner dekorativen Begabung deutlich zur Schau.[3])

Wir müssen indes in unserer chronologischen Übersicht nochmals in das Jahr 1503 zurückkehren, um eine der wenigen persönlichen Notizen, die uns urkundlich zum Leben unseres Künstlers geboten werden, zu registrieren. Unterm 27. Juli dieses Jahres wird im Stadtrate über eine Eingabe Minellis genehmigend entschieden, worin er um die Erlaubnis nachgesucht hatte, an seinem Hause in Via San Luca einen Pfeiler aufzuführen, der — wie es scheint — in das Areal der öffentlichen Straße zu

---

[1]) Vgl. oben S. 59 Anm. 3. Cola arbeitete 1515 auch den Marmorsockel für Andrea Riccios berühmten Kandelaber, wahrscheinlich nach dessen Entwurf (Gonzati, a. a. O. I, 142 Anm. 1).

[2]) 1503. M.o Zuan de Minello die havere per la figura di s. Felice pacto facto Lire 62.50
Item per havere intagliato la mità dell' arca di s. Felice Lire 62.10
Item de' havere per una basse [*basa*] de s. Felice .... [*leer gelassen*]
1503. M.o Francesco de Chola die havere per havere intagià [*intagliato*] la mità de l' archa de s. Felice Lire 62.50
Item per haver soazada [*incorniciata*] l' archa de s. Felice Lire 20.
(Arch. della vener. Arca; Quaderno delle spese del 1503—4 c. 7 e 38; vgl. Gonzati, a. a. O. I, 175 Anm. 1.)

[3]) 1513 M.o Zuan de Minello de' havere per la mitade della pilla nuova posta avanti la porta di s. Antonio, per averla fatta con M.o Francesco de Chola, val la sua parte Lire 55 s. 16 (Arch. dell' Arca, Quaderno delle spese del 1513 a c. 39; vgl. Gonzati, a. a. O. I, 253 Anm. 1). Auch die beiden Weihwasserbecken am Beginn des Hauptschiffs stehen der Art Minellis nahe und mögen in seiner Werkstätte entstanden sein (die Statuetten des Täufers und Christi über denselben sind von Tullio Lombardi bzw. Tiziano Aspetti); ebenso die Ornamente der Predella des Altars des hl. Bernardin (am ersten Pfeiler zwischen dem Haupt- und rechten Seitenschiff).

stehen kommen sollte. Er beruft sich dabei auf die in gleicher Richtung angebrachten Pfeiler des Nachbarhauses, woraus wir schließen möchten, daß es sich um die Anlage einer Arkade (lobbia, Laube) handelte, wie sie sich noch heute in manchen Straßen der Stadt längs der Häuser hinziehen. In Via San Luca sind solche nicht mehr vorhanden. (In den im Anhang unter I und II mitgeteilten Urkunden wird die Wohnung Minellis als in Via S. Agata und S. Cecilia verzeichnet, es ist aber dieselbe Straße wie die hier in Frage stehende; sie führte nach den in ihr liegenden Kirchen diese verschiedenen Namen [*vgl. Brandolese, Pitture, sculture, architetture di Padova. Padua 1795, S. 146 und 147*]. Es ist die heutige Via San Luca, die, am Ende von Via Roma rechts abzweigend, nach Piazza Castello führt.)[1]

* * *

Die innere Fassadenwand der den Aposteln Philippus und Jakobus geweihten Eremitanikirche zu Padua nehmen fast in ihrer ganzen Fläche zwei reich mit figürlichem und ornamentalem Schmuck ausgestattete Tonaltäre ein (Phot. Alinari Nr. 10469 und 10470). Ihre kräftige Bemalung leuchtet dem Beschauer schon von weitem entgegen; ihre Placierung sowie die mangelnden Altartische vor ihnen lassen auf den ersten Augenblick den Gedanken aufkommen, sie möchten von anderswoher an ihren gegenwärtigen Standort versetzt worden sein. Allein der Schein trügt: denn der eine der beiden Altäre — es ist der dem hl. Nikolaus von Tolentino geweihte, der die Wand zur Rechten des Eintretenden einnimmt — ist schon durch Portinari, der selbst dem Kloster angehörte, beglaubigt,[2] und noch eingehender lauten die Nachrichten, die uns eine wohl spätere, aber vollkommen vertrauenswürdige Quelle über beide Altäre überliefert hat.[3] Laut ihr ist der Nikolausaltar eine Stiftung der Konfraternität des

[1] Magnifici et Chiar.mi S. Rectorj sp[*ectabili*] Citadinj et generoso Consegio ale M. et Sp. V. se supplica per parte de m.o zuan de minello taiapria vostro servo. Cum sit che luj voglie far fabricar in una sua caxa posta in la contrà de san luca per la qual fabrica fa bisogno fondar uno pilastro. Impertanto supplica ale M. et Sp. V. se degni concederlj che luj possi far fondar uno pilastro recta linea ali pilastrj de una caxa de m.o zuan lanternaro propingua ala caxa del predicto supplicante cossa che a niun fa danno. et questo de grazia domanda.

1503 die Iovis XXVIJ Julij. In Comuni palatio ante offitium.

Spect.les et Clar.mi Iuris doctores Ant. Franc. de doctoribus, Beldomandus de Candis et Alvisius de s.ta Sophia ad utilitatem rei publice pataviensis Concesserunt licentiam predicto M.o Ioannj in omnibus et per omnia ut in supplicatione. Ego Aluisius Scuinus notarius registravi.

(Archivio civico di Padova, Deputati e Canc[*elleri*].a, Ordinario 1496 al 1506, segnato O. I. 65 [*senza numerazione di pagine*].) — Den Nachweis dieser Urkunde verdanken wir Herrn Professor Vittorio Lazzarini, wofür wir ihm auch an dieser Stelle verbindlichen Dank sagen.

[2] P. Angelo Portenari, Della felicità di Padova libri nove. Padua 1623 S. 449: L' altare bellissimo di S. Nicola da Tolentino è stato fatto dalla confraternità, o scola dell' istesso santo insieme con la sepoltura di essa scola fuori della chiesa dietro esso altare l' anno 1495. Nell' istesso tempo fu fatto il picciolo pulpito, o nicchio nell' angolo delli muti della chiesa verso il cimitero, nel quale si metteva la statua di S. Nicola la prima domenica del mese, e nel giorno della sua festa.

[3] Es ist dies der Jahrgang 1762 des Diario ossia Giornale, Padova edit. Conzatti, eines Almanachs, dessen eine Reihe von Jahren hindurch erschienene Bändchen sehr wertvolle und zuverlässige Monographien über die Kirchen Paduas enthalten. In der den zitierten Jahrgang füllenden Beschreibung der Eremitanikirche lesen wir auf S. 102: Trovasi a mano destra di chi entra l'Altare di S. Nicola da Tolentino fabbricato dalla Scuola l' anno 1495 per attestato del P. Portenari, ed è di struttura antica, ma vaga tutto adorno di varj lavori, ed intagli a

Heiligen vom Jahre 1495, der andere, der Jungfrau Maria geweihte aber infolge letztwilliger Verfügung des Paduaner Nobile Francesco Polcastro 1481 errichtet. Am ersteren ist jetzt allerdings die von unseren Gewährsmännern erwähnte wundertätige Statue des hl. Nikolaus in der Mittelnische durch eine solche des hl. Bernardin ersetzt; allein die Darstellungen der Relieftafel unter ihr, die der Legende des dem Augustinereremitenorden angehörigen Tolentiner Heiligen entnommen sind, bezeugen, daß seine Statue ursprünglich die Stelle des hl. Bernardin einnahm.[1])

basso rilievo con oro, e colori; ha tre nicchie in mezzo a quattro pilastri, nelle due laterali stanno le statue de' Santi Filippo, e Giacomo Apostoli, in quella di mezzo la statua miracolosa di S. Nicola, la quale sta ricoperta con drappo di seta sotto tersi vetri uniti assieme con dorata cornice, e questa statua stava anticamente nella nicchia, che se vede nell' angolo esteriore della Chiesa verso il Cimiterio, in cui recentemente è stata fatta dipingere da Padri sul muro una divota Imagine del medesimo Santo con sopra queste precise parole: Signi Sacri Imago D. Nicolai Tol. hinc olim ad majorem sui cultum in Templo positi, dalle quali parole chiaramente raccogliesi aver preso errore il Portinari con dire che nella prima Domenica del Mese, e nel giorno della sua Festa soleva colà riporsi (der hier dem Portinari gemachte Vorwurf ist nicht gerechtfertigt, denn die wundertätige Statue des hl. Nikolaus stand, wie oben gesagt wird, anticamente, d. h. wohl vor der Stiftung des Altars, außen in der Nische, wurde nach der Errichtung des Altars (olim — wie die Inschrift besagte) auf ihn versetzt und konnte von dort sehr wohl an den von Portinari angegebenen Festtagen wieder in der Nische am Äußern ausgestellt worden sein. Die letztere ist heute noch an der rechten Ecke der Fassade vorhanden, auch die vom Diario verzeichnete Inschrift ist an ihr noch zu lesen, dagegen das gemalte Bild des Heiligen im Laufe der Zeit verwischt. In der Nische steht gegenwärtig eine moderne Statue (in Stein) des hl. Nikolaus, die von der zu Anfang des vorigen Jahrhunderts stattgehabten Restaurierung herrühren mag (diese ist durch die über der Nische angebrachte Legende bezeugt: RR. PP. EE. R. 1804 [*Reverendi Patres Eremitani Restauraruut 1804*]). Wohin die alte Statue des Heiligen geraten sei, haben wir nicht ermitteln können. Vermutlich wurde sie von den Mönchen entführt, als ihr Kloster aufgehoben und die Kirche zur Parochie umgewandelt ward.

Die Stelle über den zweiten Altar, links vom Eintretenden, lautet in unserm Diario auf S. 108 wie folgt: Finalmente per accompagnamento a quello di S. Nicola sta di qua dalla Porta principale un' Altare consimile con gli stessi scalini, ma senza balaustro, con le tre nicchie tra li quattro pilastri, vedendosi nelle due laterali le statue de Ss: Apostoli Giovanni, e Pietro, e in quella di mezzo la statua [*rect. l' imagine*] di M. V. col Bambino, e dipinte sul muro le Ss. Cristina, e Catterina, stando nella cima le statue di S. Paolo, S. Agostino, e S. Girolamo. Fu anticamente fabbricato da Nob. Sig. Polcastri, avendovi eretta una Cappellania nel 1431 [*verdruckt, statt 1481*], indi riparato nel 1673, per ultimo rifatta la Mensa con marmo bianco nel 1745 (hiernach waren ehemals vor beiden Wandaltären die jetzt fehlenden Mensen vorhanden). Die Stiftung Polcastros ist durch dessen noch vorhandenes Testament vom 2. August 1478 bezeugt; die betreffende Stelle desselben lautet: Item voglio et ordeno che da poi la morte di mia madre se debia tuor tutto quello che debia havere .... e se deba vendere e far far una capella in la chiexia di Rimitani dove si è el quondam mio padre, et in quella se debia spender per l' infrascripti heredi et comissarii ducati ducento o più o mancho como a loro parerà (Museo civico, Archivio degli Eremitani, tomo 99 Testamenti e legati, a c. 51). — Für den Hinweis auf die vorstehende Quelle sowie für die Mitteilung der betreffenden Stellen daraus bin ich den Vorständen des Museums zu Padua Herren Professoren Dr. Moschetti und Dr. Lazzarini zu großem Danke verpflichtet.

[1]) Für das Mittelfeld des Reliefs, das einen die Messe zelebrierenden Priester und hinter ihm ein knieendes Paar — Mann und Frau — darstellt, wüßten wir nur die Deutung zu geben (die jedoch von der Fassung der Legende abweicht), es sei damit die Szene gemeint, wie der hl. Nikolaus von Bari für das kinderlose Elternpaar seines zukünftigen Tolentiner Namens-

Von den zahlreichen Guiden der Stadt Padua führt bloß die jüngste den einen unserer Altäre an: ihr Verfasser sieht darin ein in Nachahmung des Stils der Lombardi geschaffenes Werk des Quattrocento.[1]) Zuerst hat W. Bode in einer der neueren Auflagen des Cicerone die in Rede stehenden Skulpturwerke mit Giovanni Minelli in Verbindung gebracht.[2]) Was die in den Seitennischen beider Ankonen aufgestellten vier Apostelfiguren anlangt, so ist ihm durchaus beizustimmen. Dieselben — und zwar die Heiligen Philippus und Jakobus am Nikolausaltar noch ausgesprochener als der Johannes und Petrus des Marienaltars — tragen alle Merkzeichen der Manier Minellis, wie wir sie bei Beschreibung der drei Tonstatuen aus dem Vescovado präzisiert haben, an sich: den halbgeöffneten Mund, die große Distanz der Augen, die schmerzvolle Anspannung der Gesichtszüge, den unbestimmt in die Ferne verlorenen Blick, das flockige Haupt- und Barthaar, die Augen und die gerade Brustfalte im Untergewande, welch letztere am Halssaum in doppelter Faltung ausläuft, den in horizontalen Wülsten um die Hüften gelegten und in tiefgehöhlten, eckigstarren Zügen über die Beine fallenden Mantel. In all diesen Eigenheiten stimmt namentlich der Jakobus mit dem Kreuz am Nikolaus-

bruders einen Sohn erfleht (Acta Sanctorum, September, Bd. III, S. 645: Pervenientes autem ad sacram ecclesiam beatissimi Nicolai in civitate Baro in pavimento ante b. Nicolai altare obdormire coeperunt: et ecce sanctifsimus Nicolaus habitu pontificis eisdem apparuit dicens... vobis nascetur filius et vocabitur Nicolaus). Im Felde rechts ist dargestellt, wie der hl. Nikolaus von Tolentino vom Teufel überfallen und fast totgeschlagen wird (a. a. O. S. 650 C: órationi autem in tantum assiduus, quod ... semper orabat .... Illius autem devotae orationi diabolus invidens ... cum aliquando vir sanctus oraret devotius ... per hostium cum furiis et terrore hostis nequissimus intrans, adorantem accepit, ipsumque vertebribus sic aflixit, quod per multos dies vulnerum cicatrices in toto corpore appavebant. Und weiter S. 650 E: Noctu autem assuetam orationem relinquere nolens, cum oratorium apertum non esset, intrare volens domum refectorii, a dicto Belial ad terram taliter impingitur et prostratur, quod in eo halitus vix remansit). Im Felde links sehen wir, wie der Heilige einen Gehenkten dadurch am Leben erhält, daß er ihn mit seinen Händen stützt (a. a. O. S. 697 F: Regis Cypri cubicularius de furto annuli falso accusatus et suspensus, Sancti ope vivus deponitur, — oder S. 698 D: Petrus Antonius Bononiensis a curia captus ac morte damnatus cum ad supplicium duceretur ad gloriosa B. Nicolai merita et auxilium se convertit.... Pependit usque ad horam XXII, qua dum ministri eum tumulandum deponerent, vivum repererunt... Rogatus, qua ratione etiam viveret, respondit: Invocavi S. Nicolaum Tolentinum, isque mihi subito in auxilium venit, dumque suspensus essem, gloriosus Sanctus me suis manibus ita sustentavit ut mihi suaviter dormire non pati videret). Die Kollokation der Relieftafel am Monumente, ihre Vereinsamung sowie der mit allem übrigen nicht in Einklang stehende Maßstab ihrer Figuren erweckt Zweifel daran, ob sie auch wirklich für ihre jetzige Stelle gearbeitet sei und nicht vielmehr bei Gelegenheit der Übertragung der Nikolausstatue aus der Nische am Äußern der Kirche dorther mit ihr an den Altar versetzt worden sei.

[1]) Selvatico, Guida di Padova 1842, S. 216: Entrando vedesi subito a destra un altare consecrato a s. Nicolò, opera condotta nel secolo XV.º con non felice imitazione dello stile de' Lombardi.

[2]) Burckhardts Cicerone, 6. Aufl. 1893, II, 408: »Nach der urkundlich von Minelli herrührenden Tonstatue im Museo civico dürfen ihm wohl die beiden in ihrer älteren Bemalung überaus wirkungsvollen Tonaltäre an der Eingangswand der Eremitani zugeschrieben werden, mit kräftigen Einzelfiguren und reicher Dekoration.« In der vorhergehenden Auflage (1884, II, 418) lautete die betreffende Stelle noch: »In den Eremitani zu Padua erscheint in den gewaltigen steinernen Tabernakeln, bemalt, mit großen tüchtigen Statuen von Terrakotta und zahlreichen, auch dekorativ nicht wertlosen Zutaten, der Stil Donatellos und derjenige der Lombardi gemischt.«

altar (der gleich seinem Gegenstücke unter der weißen Tünche wohl die ursprüngliche Bemalung bewahrt, wie solche an den beiden Statuen des Madonnenaltars noch vorhanden ist) so sehr mit dem Petrus im Museo civico überein, daß man fast versucht wäre, für beide ein gemeinsames Modell vorauszusetzen. Nur sind die Hände des hl. Jakobus nicht so krallig geformt, und ihre Stellung ist durch entschieden betonten Kontrapost gefestigt. In jedem Falle bietet die formelle und stilistische Übereinstimmung der beiden Altarstatuen mit jenen des Vescovado eine Bekräftigung für das teils urkundliche, teils literarische Zeugnis ihrer Entstehung binnen eines Lustrums. In beiden



Abb. 2. Giovanni Minello
Pietà
Bei Mrs. Gardner in Boston

Aposteln des Marienaltars aber haben wir die frühesten sicher beglaubigten Arbeiten Minellis vor uns. Der unwesentliche Stilunterschied zwischen ihnen und den Statuen des Nikolausaltars würde kaum den Zeitunterschied von zwölf und mehr Jahren in ihrer Entstehung vermuten lassen, wenn sie auch die voraufgezählten Charakteristika in gemildertem Grade aufweisen; ein Umstand, der ihnen den gerade darin liegenden Reiz ihrer späteren Gegenstücke raubt und ihre Bedeutung ihnen gegenüber um so mehr herabmindert, als sie auch im Ausdruck verflaut und energielos, fast blöde sind. (Die unter der Mittelnische verzeichnete Jahreszahl 1511 gibt das Entstehungsdatum der Malereien — musizierende und schwebende Engel wie zwei weibliche Heilige —, womit die in die Rückwand der Nische eingefügte Trecentomadonna umrahmt ist.)

Anders als bei den eben besprochenen Statuen sieht es unseres Erachtens mit der von Bode gleichfalls angenommenen Zugehörigkeit der übrigen Bestandteile der beiden Altartafeln — der figürlichen sowohl wie der ornamentalen — an unsern Meister aus. Was die ersteren betrifft, so offenbart die kleine Pietà unter dem krönenden Lünettenbogen des Nikolausaltars ganz deutlich ihren venezianischen Ursprung in Anlehnung an ähnliche malerische Darstellungen Bellinis und seiner Schule; die bemalte Tonstatue des hl. Bernardin in der Mittelnische aber gibt sich als ein ziemlich schwaches Werk aus der Werkstatt Bellanos zu erkennen, das schon um 1470 entstanden sein mag (vgl. des Meisters Marmorstatuen der Heiligen Ludwig und Bernardin in der Sakristei des Santo). Auch die teils behäbigen, teils schwülstigen drei Heiligen wie die beiden nackten festonhaltenden Knaben auf dem Giebel des Madonnenaltars weisen viel eher nach Venedig als Padua, jedenfalls aber schon ins Cinquecento hinüber, und für die beiden charakterlos blöden Halbfiguren von Mönchen über den Seitennischen kann nur irgendein Lokalkünstler sehr beschränkter Begabung verantwortlich gemacht werden.

Im architektonisch-ornamentalen Teile unserer beiden Ankonen kommt das Vorbild Venedigs noch durchgreifender und deutlicher zur Geltung; insbesondere läßt sich in einer Anzahl von Details, Formen und Motiven der direkte Einfluß Pietro Lombardis und seiner Schule verfolgen. Wir stellen einige dieser Bezüge in der Anmerkung zusammen[1]) und ziehen daraus den Schluß, daß wir es mit der Arbeit eines — wahrscheinlich aber für den früheren Madonnenaltar noch eines zweiten, weniger tüchtigen — Dekorateurs jedenfalls venezianischer Ausbildung, wenn nicht auch solcher Herkunft, zu tun haben. Daß dies Minelli gewesen sei, ist sehr zweifelhaft. Denn wenn auch dessen Statuen am Nikolausaltar und im Museo civico (vor allem der Petrus) deutlich von dem Eindruck zeugen, den P. Lombardis Werke auf ihn gemacht (man vergleiche hierfür namentlich dessen Statuen an den zwei Altären vor dem Chor der Markuskirche [*1464*] mit den ebengenannten Arbeiten Minellis, wobei man ja freilich innewird, daß dieser seine Sache zu gut machen wollte und dabei in Übertreibung verfiel), so weicht doch alles, was wir an Dekorationsplastik von Minelli kennen, so sehr

[1]) Die als Einfassung sämtlicher Nischen beider Altäre verwendeten Rahmenpilaster, in der Mitte durch ganze, an den beiden Enden durch halbe Scheiben geziert, sind ein Gemeinbesitz der venezianischen Architektur; ihr »Pfeifenkapitell« wie die ähnlich dekorierten Friese kommen an Pilastern und Archivolten des Obergeschosses von S. Maria dei miracoli, an den zwei Altärchen vor dem Chor in S. Marco, am Grabmal Pasquale Malipieris, ferner ähnlich am Portal und Choreingang von S. Giobbe, an der Krönung des Dantegrabmals zu Ravenna und am Niccolò-Marcello-Grabmal in S. Giovanni e Paolo vor. Die reiche Bekrönung des Nikolausaltars (ursprünglich lombardisch) findet sich ähnlich am Hauptportal des Ospedale di S. Marco und an den zwei Altärchen vor dem Chor von S. Marco, das Gesims mit Eierstab und Zahnschnitten unmittelbar darunter am Grabmal Pietro Mocenigo, das Rankenwerk im untersten Sockelstreifen ist fast identisch mit dem Pilasterornament ebendort und der Arabeske am Sockelstreif des Niccolò-Marcello-Grabmals, und das Palmettenornament an den Archivolten ist wenigstens ähnlich dem am Fries und Archivolt des Mocenigograbmals wie auch am Fries vom Portal und Choreingang in S. Giobbe, die Kapitelle endlich sind sehr ähnlich denen am Denkmal Pasquale Malipieros. Das Füllungsornament der beiden äußeren Pilaster des Nikolausaltars hat große Stil- und Formenanalogie mit demjenigen an den Portal- und Choreingangspilastern von S. Giobbe wie auch an den Pilastern der Halle des Palazzo del Consiglio zu Verona, und ähnlich reiches Kandelaberornament wie die beiden inneren Pilaster zeigen jene am Altar Trevisan (aus S. Cipriano zu Murano, jetzt im Seminario arcivescovile, Alinari N.º 13023, Cicerone 9. Aufl. II, 509f.) und an der Chorbalustrade und dem Altar in S. Maria dei miracoli.

von dem Stil der Ornamente an den Eremitanialtären ab, daß wir annehmen müßten, er hätte seine Manier in dieser Beziehung im Zeitraum kaum eines Dezenniums völlig geändert, was doch kaum glaublich, geschweige denn plausibel scheint. Überdies möchten wir unserm Helden denn doch auch nicht den Mangel an Geschmack imputieren, der in der Art zutage tritt, wie er sich bei der Aufstellung der für die Nischen zu kleinen Statuen — und dies scheint ein Zeugnis dafür, daß sie ursprünglich nicht für letztere gearbeitet waren — half. Um sie auf die erforderliche Höhe zu bringen, stellte er sie kurzweg auf zwei Untersätze: dem unteren gab er die Gestalt einer die ganze Breite der Nische einnehmenden Platte und zierte ihre Stirnfläche in vertieften Feldern mit Rosetten, deren Größe aus dem Maßstab aller übrigen Ornamente an den Altären völlig herausfällt; als oberen Untersatz verwandte er ein niedriges Pfeilerkapitell mit Pfeifenfries, dessen Gestalt an solcher Stelle durchaus der ihm aufoktroyierten Funktion widerstreitet. Weniger ungeschickt, aber nicht weniger absonderlich ist die Postierung der Bernardinstatue in der mächtigen Mittelnische. Zuerst wurde diese durch eine Verkleidung mit breiten kanellierten Pilastern und ebensolchem Archivolt auf die der Breite der Figur entsprechende Dimension verengt und nun diese letztere über dem oben schon behandelten Relief auf eine breite Konsole gestellt, deren Form und Dekor auch wieder schlecht genug zu dem übrigen paßt. Und den gleichen Mangel an Sinn für Schönheit und Verhältnis offenbaren auch die ungefügen Postamente unter den Giebelstatuen des Marienaltars, der ungeschlachte Mittelaufsatz und die straffgespannten Fruchtgirlanden ebendaselbst. Ja, diese ganze Bekrönung scheint uns später auf den Altar gesetzt zu sein.

Alles dies bekräftigt uns in der Überzeugung, daß die Statuen Minellis nicht für unsere Altäre bestimmt, zum mindesten nicht zugleich mit ihrem architektonisch-dekorativen Rahmen gearbeitet waren, und daß er nicht auch der Schöpfer des letzteren gewesen sei. Sonst hätte er doch die Statuen mit Rücksicht auf ihn geformt, bzw. — falls sie schon vorhanden waren — für sie einen in Maßen und Verhältnissen entsprechenden Rahmen geschaffen. Wir halten beide Altäre für Werke einer andern Hand, und zwar veranlaßt uns der trocknere, schematischere Dekorationsstil am Madonnenaltar (vgl. die Rosettenuntersätze, die Pilasterpostamente, den untersten Sockelstreifen mit den entsprechenden Gliedern des Bernardinaltars) und der dabei sich verratende empfindliche Mangel an Einheit (siehe namentlich den verschiedenen, ohne Rücksicht auf Symmetrie angeordneten Dekor an Pilastern und Kapitellen) dafür einen wenig bedeutenden lokalen Meister anzunehmen, im Nikolausaltar aber die Hand eines begabteren, phantasievolleren, zugleich noch stark von venezianischen Vorbildern beeinflußten Künstlers vom Ausgang des Quattrocento zu erkennen.

* * *

Aus den letzten fünfzehn Lebensjahren Minellis besitzen wir nur noch über zwei von ihm ausgeführte Arbeiten urkundlichen Nachweis. Im Jahre 1519 wird ihm zusammen mit Francesco da Cola der Bau des fünften Klosterhofes am Santo samt der daranstoßenden Infermeria übertragen.[1]) Hier erscheint unser Künstler somit auch als Baumeister tätig; freilich liefern die Urkunden keine Aufklärung darüber, ob er auch den Entwurf zu dem übernommenen Werke lieferte oder nur die Pläne eines andern ins Werk setzte. Der in Rede stehende Bau ist nicht — wie gewöhnlich an-

[1]) Gonzati I, 73 gibt den Hinweis auf den urkundlichen Beleg in den Quaderni di spese del 1518—1519, ohne den Wortlaut des Textes zu reproduzieren.

genommen wird — das sogenannte Chiostro del Noviziato, der zweite sich an die Chorpartie legende Klosterhof (dieser wurde um 1480 von Sixtus IV. begonnen und schon nach 1490 vollendet, vgl. Gonzati I, 73); es kann vielmehr nur der an das Museo civico anschließende und in dessen Eigentum übergegangene Hof sein, worin die Reste römischer und mittelalterlicher Skulpturen aus Padua und seiner Umgebung Aufstellung gefunden haben. Befremdlich bleibt dabei, daß seine Formen durchweg dem gotischen Stil angehören (Knospenkapitelle der Säulen, Spitzbogenarkaden); nur die zwei- bzw. viergeteilten Fenster des Obergeschosses sind im Rundbogen geschlossen. Sollte etwa nur dieser Teil des Baues zur genannten Zeit von Minelli aufgeführt sein?

Im Jahre 1526 endlich übernimmt er die Ausführung des Wappens der Stadt und eines Markuslöwen (als Symbol der Oberherrlichkeit Venedigs) für die Loggia del Consiglio, deren Bau eben zu jener Zeit durch Biagio Bigoio (nicht Biagio Rossetti aus Ferrara, wie gewöhnlich angenommen wird — er war schon 1516 gestorben) im Innern vollendet wurde.[1]) Der Markuslöwe fiel am Ausgang des XVIII. Jahrhunderts den französischen Republikanern zum Opfer; das Stadtwappen, von einem einfachen, aber geschmackvollen Rahmen in istrianischem Kalkstein umschlossen (1,5 auf 1,8 m), befindet sich noch an Ort und Stelle.

Das Jahr darauf erwarb unser Meister für sich und seine Nachkommen in der Kirche S. Lucia ein Erbbegräbnis, worin er wohl bald — der Zeitpunkt seines Todes ist nicht überliefert — bestattet worden sein wird. Die rote Marmorplatte, die das Grab deckte (heute nicht mehr vorhanden) trug die Inschrift:[2])

Ioannes Minellus de Bardis vivens sibi posterisque suis posuit MDXXVII.

* * *

Wir treten nunmehr an den zweiten Teil unserer Aufgabe heran: für unsern Helden einige, bisher anonyme oder andern Künstlern zugeteilte Bildwerke zurückzugewinnen. Als erstes derselben präsentiert sich uns die bemalte Tongruppe einer Pietà in Halbfiguren mit der zur Seite knieenden Statue eines jungen Mädchens (s. Abb. 2). Sie zierte die Kirche des Dominikanerklosters S. Agostino zu Padua, und ist eines der wenigen Kunstwerke, die bei der barbarischen Demolierung des Baues im Jahre 1829 vom Untergange gerettet wurden. Dazumal erwarb es ein Graf Schio und stellte es in der Kapelle seiner Villa zu Costozza (9 km südlich von Vicenza gelegen) auf. 1897 ward es von einem Nachkommen des ersten Besitzers an den florentinischen Antiquar Costantini abgetreten, der es drei Jahre darauf an Mrs. Gardner in Boston verkaufte.[3])

[1]) M.º Zuane de Minelo contrascripto de' hauer adì 27 agosto 1526 per merchato facto cum lui per el spectabile meser Joane Rosso de le arme de la Comunità et del Sam Marcho che uano soto la loza forniti del tuto ducati quarantazinque apar per boletino suo qui incluso, ual . . . . . L. 279. (Archivio civico, Libro cassa dei deputati alla fabbrica della Loggia del Consiglio, 1516—1526 a. a. et d.) Für den Nachweis dieses Belegs bin ich Herrn Professor Vittorio Lazzarini zu Dank verpflichtet.

[2]) Sie ist überliefert von B. Scardeone, a. a. O. S. 376 sowie von Salomonio, Urbis Patavinæ Inscriptiones. Padua 1701 S. 133; dieser schreibt den Namen Joan. Minellus de Pardis.

[3]) Trotz aller Bemühung ist es uns nicht geglückt, von einem zweiten, in der gleichen Stadt in die Sammlung von Mr. Quincy Shaw gelangten Werke der Paduaner Schule, einem Marmorrelief der Madonna, eine Photographie zu erlangen. Wir können uns somit nicht darüber äußern, ob es — wie Bode (Archivio storico dell' arte IV, 411) behauptet — dem Bellano oder unserm Meister angehört.

Außer dem künstlerischen hat unsere Gruppe auch ein historisches Interesse. Chronikalische und literarische Zeugnisse, deren ältestes kaum siebzig Jahre jünger ist als ihre Entstehung,[1]) stellen fest, daß sie ursprünglich den Schmuck eines Altars des

[1]) Inscriptiones F. Desyderii Lignaminei Patavini quae passim varijs in locis leguntur. Cum omnibus inscriptionibus quae hodie visuntur Patavij in celeberrimo D. Augustini Templo et Coenobio. Patavii MDLXI (Handschrift der Bibliothek des Museo civico, BP 789), S. 12v: »In eadem parte septemtrionis (d. h. an der Stirnwand des linken Kreuzschiffes, vgl. Rossetti, Il Forastiere illuminato, ecc. Padua 1786 S. 8) habetur Altare s. Salvatoris constructum, et preciosiss. muneribus auctum a Mag.ca et Illustri Dn̄a Marieta Matre q. serenissimi regis Cypri, D. Zachi (Jacques) 1487 die 30 Martij, ut habetur in Annalibus Conventus. (Das Datum ist einem alten handschriftlichen Obituario des Klosters entnommen, das die Biblioteca comunale zu Vizenza bewahrt und das von G. Mazzatinti in den Miscellanea di storia veneta, II.a serie, tomo 2.o Venezia 1894 veröffentlicht wurde. Es heißt hier auf S. 20: Anno domini 1487 die 30 mensis marcii. Illustris domina marieta mater quondam serenissimi regis Cipri domini zachi donavit conventui sancti Augustini de Padua ord. pred. campos 20 positos in villa terre dure in contrata medie vie et quedam alia ornamenta pro altari sue capelle [*folgen die Bedingungen der Schenkung und die Liste der geschenkten Geräte und Paramente*]). In dicto Altari uisuntur tres imagines fictiles Christi B. Virginis, et Jo. Evangelistae extantes e sepulchro cum Imagine Cerlotae puellae, regis Zachi filiae, quae genibus flexis uidetur deprecari Christum, his fortasse uerbis, ibidem in sepulchro Xp̄i descriptis:

Vita mori uoluit, et in hoc tumulo requieuit
Morsque vita fuit, nostram uictrix aboleuit
Namque confregit Inferna, sibique subegit
Ducendoque suos, cuius dux ipse cohortis
Atque triumphator, hinc surgit Leo fortis
Tartarus inde gemit, et hostis lugens spoliatur.

Ante gradus Altaris est sepulchrum ipsius Cerlotae cum his literis:

Zachi Cypri Regis
Cerlota Fil.
H[*oc*]. S[*epulcro*]. T[*egitur*].
Ann. suae Aetat. XII M[*ensium*] III.
MCCCCLXXX, XXIIIJ. Julij.

Non longe a dicto Altari, in Pariete uersus orientem conspicitur tumulus deauratus, cum his literis:

Marieta Mater Quondam Iacobi Cypri Regis Vivens Sibi Fecit
M. CCCC. LXXXIIJ. De Mense Sept.

Aliud sibi Monumentum humi construxit Illustris Marieta sup.ta non longe ab Altari Maiore, in quo moriens uoluit humiliter recondi, ubi haec incisa leguntur:

Marieta Mater quondam
Iacobi Cypri Regis
Vivens sibi fecit.

Obiit autem M. D. IIJ. Die XIJ Aprilis, ut habetur in Annalibus Conventus nostri Patauinj. [*Das obenzitierte Obituario, a. a. O. S. 23 verzeichnet ihren Tod mit den Worten: 1503 die 12 aprilis. Obiit domina Marieta mater quondam Iacobi Cipri regis que dedit conventui multa bona pro cuius anima conventus obligatus facere anniversarium annuatim ut apparet in tabula anniversariorum.*]

Ähnlich, nur viel kürzer, findet sich unsre Pietà beschrieben in der Handschrift der Comunale von Vicenza: Valerii Muschetae patavini libellus in quo de prioribus coenobii nostri s. Augustini pat., de aedificatione ecclesiae, de altaribus, reliquiis et viris illustribus eiusdem

Gekreuzigten bildete, den die Mutter Jakobs II., des letzten Königs von Cypern aus dem Hause Lusignan, 1487 im linken Querschiff von S. Agostino zu ihrem eigenen sowie zum Andenken an ihre 1480 im Alter von zwölf Jahren verschiedene Enkelin Carlotta, eine natürliche Tochter Jakobs, errichtet hatte. Vor bzw. neben demselben ruhte — wie die mitgeteilten Grabinschriften bezeugen — die Enkelin, und auch die Großmutter hatte sich 1483 ihr Grabmal dort vorbereitet (sie starb erst 1503 und wurde nicht darin, sondern in der Nähe des Hochaltars unter einer mit ihrem Namen bezeichneten Grabplatte beigesetzt). Hier, fern von der Heimat, sollte sie ihr schicksalsvolles Leben beschließen. Als Geliebte König Johanns II. hatte Maria von Patras 1440 diesem einen Sohn, den nachmaligen König Jakob II., geboren, und war aus Rache und Eifersucht von dessen rechtmäßiger Gemahlin Helena Paläologos grausam verstümmelt worden (daher ihr Beiname: Comomutene, d. i. »die Nasenlose«). In den Kämpfen, die nach Johanns II. Tode im Jahre 1458 zwischen seiner rechtmäßigen Tochter Charlotte (1436—1487) und seinem natürlichen Sohn Jakob II. um den Besitz des Throns entbrannten, blieb der letztere 1464 Sieger. Er vermählte sich 1472 mit Katharina Cornaro, starb aber schon das Jahr darauf mit Hinterlassung mehrerer natürlicher Kinder — unter ihnen eine Tochter Carlotta (1468—1480) — und eines legitimen nachgeborenen Sohnes Jakob III. Für ihn führte seine Mutter Katharina Cornaro die Regierung und behauptete auch nach seinem baldigen Tode die Herrschaft über Cypern — unter dem Protektorate Venedigs — bis 1489, wo sie dieselbe an die Republik abtrat.[1]) Der letzteren, die gleich nach Jakobs II. Tode ihre Hand auf die reiche Insel gelegt hatte, mußte daran gelegen sein, die etwaigen Thronprätendenten zu entfernen. Unter ihnen stand aber die kaum fünfjährige Carlotta an erster Stelle, denn ihr war nicht nur durch das Testament Jakobs nach dem Aussterben der rechtmäßigen Deszendenten die Erbfolge gesichert; ein Teil der Großen des Landes hatte auch schon König Ferdinand von Neapel für den Plan gewonnen, sie mit einem seiner natürlichen Söhne zu vermählen und das Paar auf den Thron von Cypern zu setzen. Hier galt es sonach, schnell zu handeln, und so mag wohl die junge Prinzeß samt ihrer

---

(G. 3. II. 9 fol. 59. Moschetta war Prior von S. Agostino im Jahre 1586, seine Schrift ist nur noch in einer Kopie aus dem Jahre 1744 erhalten).

Endlich enthält das Diario ossia Giornale per l' anno 1761, Padova, ed. Conzatti (s. oben S. 62, Anm. 3) in der darin veröffentlichten Beschreibung von S. Agostino S. 90 folgende auf unser Kunstwerk bezügliche Stelle:

A queste statue (es ist im vorhergehenden von zwei Statuen G. Brunellis aus dem Jahre 1662, die auf dem Hochaltar standen, die Rede) aggiungasi per ultimo la Pietà rinchiusa nel muro, e da tersi vetri coperta poco lungi dall' altare del Crocifisso, dove vedonsi quattro eccellenti statue di pietra cotta d' autore ignoto così naturali, che pajono vive, tre delle quali rappresentano a mezzo vita Maria Verg. addolorata, e S. Gio. Evangelista in atto di sostenere il corpo morto del Salvatore sopra il sepolcro e apresso la Vergine madre vedesi ginocchioni a mani giunte in atto di supplicante Carlotta figlia del Re di Cipro morta in età d' anni 12 nel 1480. Queste imagini erano sopra un' altare fabbricato dalla sopra mentovata Mariera madre del re suddetto l' anno 1483. Il quale fu da Michele Orsino vescovo di Pola consagrato nel 1487, ma essendo stato disfatto il rovinoso altare, fu la Pietà qui riposta come degna d' essere mirata, ed ammirata ancora meritamente.

[1]) Vgl. hierzu J. P. Reinhard, Geschichte des Königreichs Cypern, Leipzig 1768, II, 29 ff; (Loredan), Histoire des rois de Chypre, traduite de l'italien par H. Giblet, Paris 1732, Bd. II, S. 174; P. Étienne Lusignan, Histoire générale du royaume de Chypre, traduite de l'italien, Paris 1613 S. 206 (das italienische Original erschien 1573 zu Bologna).

noch lebenden Großmutter aus ihrer Heimat entführt und in Padua interniert worden sein.[1])

Doch kehren wir nach diesem historischen Exkurs zu unserer Gruppe zurück. Wie aus den vorstehenden Zeugnissen zu ersehen, nennt keines davon ihren Schöpfer; die Guiden von Padua aber, von dem sonst so vollständigen M. A. Michiel bis auf Selvatico herab, erwähnen sie überhaupt gar nicht — mit alleiniger Ausnahme Rossettis, der sie indes nur im allgemeinen einem »Autore antico non ispregevole« zuteilt. Unseres Wissens war es W. Bode, der sie in seiner Studie über Bart. Bellano zuerst diesem Bildner zuschrieb (s. Archivio storico dell' Arte IV, 409). Bei dem damaligen Stande der Forschung, die sich mit Minelli noch kaum beschäftigt hatte, war diese Bestimmung sehr erklärlich; verrät doch unsere Gruppe in mancher Hinsicht ihre Herkunft von Bellano. Genauere Prüfung indes führt zu dem Ergebnis, daß wir es mit einem Frühwerk Minellis zu tun haben, aus der Zeit, wo er — sehr wahrscheinlich in der Werkstatt Bellanos ausgebildet — noch unter dem Einfluß dieses Meisters stand, ehe er — wohl bei einem längeren Aufenthalt in Venedig — unter denjenigen Pietro Lombardis geriet, wie wir ihn oben bei einigen seiner spätern Arbeiten nachgewiesen haben. Laut den mitgeteilten Zeugnissen steht ja in der Tat die Entstehung der Pietà zwischen 1480 und 1487, wahrscheinlich 1483, fest, wo sich Marietta ihr Grabmal (»tumulus deauratus«), von dem jede Spur verloren gegangen ist — vielleicht auch durch Minelli — errichten ließ. Damals stand unser junger Meister im Beginn der zwanziger Jahre und war seiner Lehrzeit kaum entwachsen; kein Wunder, wenn sich in seiner Arbeit der Charakter der Schule bemerkbar macht. Allein sie trägt ebenso ausgesprochen auch schon Züge an sich, die wir in späteren Werken Minellis als für seine Manier kennzeichnend erkannt haben. So ist die Analogie in der physiognomischen Gestaltung des Kopfes Christi und in der Anordnung von Haar und Schnurrbart mit jener an der Heilandstatue im Museo civico geradezu überraschend; die Hand der Madonna mit den gerade abgeschnittenen Fingerspitzen und dem kurzen Daumen entspricht durchaus der Linken an letztgenanntem Bildwerke; die charakteristische Brustfalte, auf die wir bei der Petrusstatue des Museums sowie den Heiligen der Eremitanailtäre aufmerksam gemacht haben, findet sich — erst embryonisch gleichsam — am Johannes der Pietà, und an ihm, dem toten Heiland und der knieenden Carlotta fällt der stark heraustretende Halsmuskel in die Augen, dem wir an den Statuen des Museo civico und zum Teil auch denen der Eremitanialtäre begegnet sind. In der Behandlung der Gewänder dagegen folgt Minelli — mit Ausnahme etwa der langgezogenen, tiefgehöhlten Faltenmotive am Kleide Carlottas und dem wie aus Zinkblech zusammengebogenen Schamtuch Christi — noch der Weise seines Meisters, wie sie sich in dessen um die gleiche Zeit entstandenen Bronzereliefs im Santo kundgibt.



Noch vor die Pietà setzen wir die Entstehung der beiden Tafeln mit den etwa halblebensgroßen Reliefgestalten des Täufers und des hl. Franziskus in unbemalter Terrakotta, die aus dem florentinischen Kunsthandel 1904 in den

[1]) Eine urkundliche Bestätigung für diese Annahme können wir nicht beibringen, es sei denn der folgende Eintrag in dem oben zitierten Obituario: 1487 indictione V die 6 octobris. Illustris et generosa domina Marieta de pathras mater quondam serenissimi domini Zachi olim regis cipri moram trahens in castro magno padue donavit tradidit et dedit conventui unum sedimen camporum quatuor (a. a. O. S. 39). Wie käme die Genannte dazu, das alte Schloß Ezzelinos zu bewohnen, wenn es ihr nicht durch die Republik, die darüber zu verfügen hatte, als Behausung angewiesen worden wäre?



Abb. 3. Giovanni Minello
Tonrelief
Bei Mr. Acton in Florenz

Besitz Mr. Actons ebendort übergegangen sind (s. Abb. 3; 1,10 m hoch, 0,62 m breit). Ihre Herkunft aus Padua ist bezeugt; ihre Zugehörigkeit an Minelli erscheint uns zum mindesten sehr plausibel, wenn wir die Ähnlichkeit im physiognomischen Typus des Täufers mit dem Christus im Museo civico und dem Johannes im gleich zu besprechenden Taufrelief zu Bassano beachten. Für Bellano, der dafür sonst nur noch in Betracht käme, scheint uns — abgesehen von dem eben berührten Punkt — die Arbeit zu gering und mit irgendeinem seiner bezeugten Werke zu wenig Analogien bietend. Dagegen offenbart sich ihr schülerhafter Charakter in der Modellierung sowohl der Physiognomien als der Gewänder: in der peinlichen Detaillierung der




Abb. 4. Giovanni Minello
Tonstatuen der Heiligen Augustinus und Monika
Bei A. von Beckerath in Berlin

Formen an ersteren, in der Häufung der Motive bei letzteren und ihrer zum Teil kindischen Ausgestaltung (s. den in Schlangenwindungen gelegten Mantelsaum des Täufers, die sich parallel zum Überdruß wiederholenden Falten an den Kuttenärmeln des hl. Franz) glaubt der junge Adept des Guten nicht genug tun zu können. Trotzdem verrät er hier schon sein Talent, das sich später selbständiger entfalten sollte.

* * *

Später als die beiden vorbesprochenen Arbeiten entstand — dem Stile nach zu urteilen — das große Stukkohochrelief der Taufe Christi in S. Giovanni Battista zu Bassano (3 m lang, 1,5 m hoch, mit lebensgroßen Figuren, s. die Lichtdrucktafel), das wir eingangs unseres Artikels erwähnt haben. Es ist Eigentum der Genossen-

schaft des heiligen Sakraments (Scuola del SS.° Sacramento), die seit 1397 eine Kapelle in der genannten Kirche besitzt,[1]) befand sich bis vor etwa 20 Jahren in der alten Sakristei (zugleich Archiv der Genossenschaft) neben ihrer Kapelle und wurde erst dazumal an seine jetzige Stelle in die große neue Sakristei des Gotteshauses versetzt. Erst bei dieser Gelegenheit erhielt es seine — übrigens diskrete — moderne Bemalung. Die Annahme, daß die pompöse Gruppe ursprünglich nicht für die kleine, dunkle Sakristei geschaffen wurde, sondern als Zierde einer Kapelle diente, bedarf keiner weiteren Begründung. Daß dies aber die Cappella del SS. Sacramento gewesen sei, dafür haben wir im Archiv der Genossenschaft kein Zeugnis aufzufinden vermocht.[2]) Dagegen ist uns durch die Güte des Städtischen Museumsdirektors Dr. Giuseppe Gerola die urkundlich belegte Kenntnis davon vermittelt worden, daß am 13. Oktober 1493 durch die Stadtbehörde als Patronatsherrin von S. Giovanni Battista einem gewissen Francesco da Romano[3]) eine Kapelle als Erbbegräbnis für sich und seine Nachkommen gegen die Verpflichtung verliehen wurde, sie auszuschmücken und zu dotieren.[4]) Ob unser Hochrelief vielleicht einen Teil dieser Ausschmückung bildete, bleibt vorderhand eine offene Frage; das obige Stiftungsdatum zum mindesten ist mit seiner präsumtiven Entstehungszeit (wie wir gleich sehen werden) gut in Einklang zu bringen. In das Eigentum der Scuola konnte es ja beim Aussterben der Familie des Stifters (der gewiß auch der mitgliederreichen angesehenen Genossenschaft angehörte) gelangt sein. In die alte Sakristei aber wurde es ohne Zweifel beim Umbau der Kirche, dem sie ihre heutige Gestalt verdankt, übertragen.

Wie schon eingangs erwähnt, haben wir in der älteren Lokalliteratur über unser Werk keine Nachricht aufzufinden vermocht. Nur der neueste Führer von Bassano verzeichnet es als beachtenswerte Arbeit, die erst den Della Robbia und dann einem Schüler Donatellos zugeschrieben worden sei.[5]) Selbstverständlich kann keine der beiden Attributionen bestehen; dagegen zeigt das Relief eine Anzahl charakteristischer Merkmale, die dessen Zuteilung an Minelli nicht unberechtigt erscheinen lassen. Wir führen als solche an: den Typus der männlichen Köpfe, namentlich bei den beiden Hauptfiguren, sowie die Haarbehandlung, den offenen Mund und das Arrangement des Schnurrbartes um denselben; die »krallige« Handform, besonders prägnant ausgebildet bei den beiden seitlichen Gestalten, dem David und Moses (?), aber auch bei dem assistierenden

---

[1]) Vgl. im Anhang unter IV die urkundlichen Nachweise über ihre Stiftung sowie die einer Kapellanei für dieselbe.

[2]) Die Zuvorkommenheit des gegenwärtigen Vorstandes der Scuola, Herrn Bart. Peratoner, gestattete uns eine — allerdings bloß kursorische — Durchsicht der Rechnungsbücher für den in Betracht kommenden Zeitraum, leider hatte sie aber kein Ergebnis. Vielleicht würde ihre sorgfältigere Prüfung, die Sache der einheimischen Forscher wäre, doch zu einem solchen führen.

[3]) Es ist dies die bei Bassano gelegene Ortschaft, berühmt als Geburtsort Ezzelinos da Romano.

[4]) Siehe im Anhang V den Wortlaut des betreffenden Beschlusses. Die von Prof. A. Moschetti, dem Direktor des Museo civico zu Padua aufgefundene Urkunde wurde mir von Dr. Gerola mitgeteilt. Ich sage ihm dafür sowie Prof. Moschetti für die Erlaubnis, sie hier veröffentlichen zu dürfen, verbindlichsten Dank.

[5]) Bassano, Guida-ricordo 1902, tip. Ant. Roberti: Nella sagrestia [*di S. Giovanni Battista*] s'ammira un grande altoriliero in gesso dipinto, il Battesimo di Cristo, attribuito per molto tempo ai Della Robbia e ritenuto poi opera di uno scolaro di Donatello. Documenti non vi sono a comprovare l'una o l'altra ipotesi; ad ogni modo meriterebbe d'esser fatto maggiormente conoscere, perchè ha in se tutti i carratteri di una preziosa opera d'arte.



GIOVANNI MINELLI

STUKKORELIEF DER TAUFE CHRISTI

IN S. GIOVANNI BATTISTA ZU BASSANO

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Engelchor; die ofterwähnte Brustfalte, der wir hier — mit Ausnahme der zwei Hauptfiguren — an allen übrigen begegnen; den stark heraustretenden Halsmuskel beim Täufer und einigen der Engel. Weniger Analogien mit den bezeugten Schöpfungen des Meisters zeigt hingegen die Gewandbehandlung an unserem Relief: sie ist an den Engeln voller, reichfaltiger — bald mantegnesk, bald mißverstanden antikisierend —, am David nicht so outriert, wohlmotivierter, von monumentalerer Anordnung, als wir es sonst bei Minelli gewohnt sind. Auch die runden Köpfe der als vollentwickelte Jungfrauen gebildeten Engel, mit ihrem krausen Lockenhaar — mehr venezianisch als paduanisch in ihrem Typus [1] —, schlagen aus seiner Art. Die volleren Formen der Gestalten, der gemäßigtere Naturalismus ihrer Modellierung, der noch fehlende Kontrapost in ihrer Stellung lassen auf spätere Entstehung — zwischen den Statuen des Museo civico und denen am Nikolausaltar der Eremitani — schließen, eine Zeitbestimmung, die auch darin ihre Bekräftigung findet, daß im ganzen Stilcharakter unseres Reliefs sowohl wie in dessen formeller Ausgestaltung im einzelnen noch durchaus keine Einwirkung der Art P. Lombardis zu bemerken ist, wie wir sie bei den letztgenannten Statuen schon in augenfälligem Maße feststellen konnten.



Abb. 5. Giovanni Minello
Tonstatue der hl. Katharina
Bei A. von Beckerath in Berlin

Manche Analogien mit dem Relief in Bassano zeigen die beiden Pendantstatuen des hl. Augustinus und seiner Mutter Monica, die der gewählten Sammlung des Herrn von Beckerath in Berlin angehören (1,12 m hoch, Ton, jetzt unbemalt, aber noch Spuren des einstigen Stucküberzuges und der daraufgesetzten Farben zeigend; s. Abb. 4). Daß sie Minelli angehören, zeigt sich dem ersten Blick; daß ihre Entstehung der des Taufreliefs nicht ferneliegt, verrät außer ihrer (angeblichen) Herkunft aus Bassano ihre Stilverwandtschaft mit jenem. Der ruhigere Fluß der Falten,

[1]) Derselbe hat auffallende Analogien mit dem mancher Engel Lazzaro Bastianis und seiner Schüler; vgl. dessen Bild in S. Donato zu Murano, Jac. Bellos Christus mit Heiligen im kaiserlichen Museum zu Wien und das Christkind in Carpaccios Altartafel in der Gemäldegalerie zu Stuttgart (alle drei abgebildet bei Ludwig e Molmenti, Vittore Carpaccio. Mailand 1906, S. 12, 72 und 272).

die wohldurchdachte Motivierung der Gewänder, der gemilderte Realismus der Züge, der sanftere physiognomische Ausdruck (namentlich beim heiligen Augustin) scheinen darauf zu deuten, daß sie eher nach als vor dem Relief in Bassano geschaffen wurden. Dagegen steht die Statuette der hl. Katharina in der gleichen Sammlung (0,95 m hoch, unbemalte Terrakotta mit Farbenspuren; s. Abb. 5) dem Johannes im Museo civico — namentlich in der Gestaltung des Kopfes und der Anordnung des Haarschmucks — so nahe, daß kaum ein Zweifel darüber obwalten kann, sie sei um dieselbe Zeit wie er gearbeitet. Allein die feine Grazie, die das kleine Bildwerk beseelt, erhebt es weit über sein männliches Gegenstück; ja wir zögern nicht, ihm unter allen Arbeiten unseres Meisters, was die Harmonie des Gesamteindrucks anlangt, die Palme zuzuerkennen (es wurde von seinem jetzigen Besitzer vor 25 Jahren zu Padua im Kunsthandel erworben).



Abb. 6. Giovanni Minello
Tonstatue der Madonna
In S. Giustina zu Padua

Wird gegen die Zuteilung der vorbesprochenen Skulpturen an unseren Künstler ein begründeter Einwand unseres Erachtens sich kaum erheben lassen, so schreiten wir nur zögernd dazu, noch ein weiteres Werk für ihn in Anspruch zu nehmen. Es ist die etwa halblebensgroße Statue einer sitzenden Madonna mit dem Christkind in ihrem Schoße in der hinteren Sakristei von S. Giustina (Ton, weiß übertüncht; s. Abb. 6). Ursprünglich stand sie im Vorraum der Kapelle des hl. Prosdocimus (zu der aus der Apsis des rechten Kreuzschiffes der Kirche eine Treppe hinabführt) auf einem der Jungfrau geweihten Altare und wurde, wie die Inschrift an ihrem Sockel besagt, erst 1895 aus dem dunklen Raume an ihre heutige Stelle versetzt. Sämtliche Führer durch die Kunstschätze Paduas schweigen sich — in gewohnter Weise — über das Bildwerk aus; doch hat es, seit ihm sein jetziger Standort angewiesen wurde, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde geweckt und die verschiedensten Attributionen erfahren. Bode fand es der Art Giovannis da Pisa nahestehend,[1]) die

[1]) Cicerone, 7. Aufl. (1898) II, 101i — wiederholt in der 8. Auflage; erst in der letzten (II, 479e) haben wir diese Bestimmung angezweifelt.

Lokalkenner rieten auf Bellano; Dr. Schubring bestritt seinen Zusammenhang mit den genannten Donatelloschülern, meinte, es sei »sicher von einem Florentiner gearbeitet, der Desiderio näher steht als Donatello«, [1]) und glaubt diesen neuerdings in Filippino Lippi gefunden zu haben (briefliche Mitteilung). Diesen Taufen gegenüber, wovon wir keine als überzeugend zu erkennen vermögen, wagen wir die Bestimmung der Statue auf Giovanni Minelli aufzustellen. Allerdings zeigt sie den Meister in einem neuen, bisher durch keine Arbeit seines Meißels belegten Stadium der Entwickelung, nämlich stark durch Mantegna beeinflußt. Besonders in der Gewandbehandlung mit den vielfachen Parallelfalten machen sich die Vorbilder aus der Eremitanikapelle bemerkbar; Köpfe, wie der der Madonna mit der hochgewölbten Stirn, dem zurückgekämmten Haar und dem strengen Ausdruck, kommen auch bei Mantegna vor (vgl. die Euphemia im Brerabilde, die Madonnen in Verona und in der Anbetung der Uffizien), und Paradigmen zu dem Kopf des Bambino finden sich die Fülle in den Cherubsglorien um die heilige Jungfrau in dem Anbetungsbild zu Florenz, im Bilde bei Principe Trivulzio u. a. m. Hinwider fehlen aber auch die Merkzeichen nicht, die unser Werk mit bezeugten Arbeiten Minellis verbinden. Wir nennen nur die auf dem Buche liegende Hand der Madonna, deren charakteristische Bildung der Rechten des Christus im Museum ganz und gar entspricht; ferner die »krallige« Linke des Kindes und die dem Künstler so sehr ans Herz gewachsene Brustfalte an der heiligen Jungfrau. In ihrem allgemeinen Charakter aber scheint sich uns die Gruppe schon seinen späteren Arbeiten im Santo zu nähern: gegenüber dem kräftigen und stark individuellen Naturalismus seiner Frühwerke ist ein leichter Hauch des gehaltenen, abstrahierenden Cinquecento über sie ausgegossen. Es wäre ihr sonach im Œuvre unseres Helden die Stelle am Ausgang des Quattrocento anzuweisen. [2])

---

[1]) Vgl. Kunstchronik 1903, S. 411, wo auch eine Abbildung gegeben ist. Von Filippino als Figurenbildhauer wissen wir überhaupt nichts. Die Nachricht bei Vasari (III, 470) bezieht sich bloß auf dekorative Stukkoarbeiten, die er ausgeführt haben soll; beglaubigt sind auch sie nicht.

[2]) Ob das Relief eines bacchischen Thiasos mit dem trunkenen Silen auf dem Esel (in unbemalter Terrakotta), das die obere Loggia des Kasino im Pal. Giustiniani zu Padua schmückt, etwa auch von Minelli herrührt? Die aufgesperrten Mäuler sprechen für ihn, während die Gewänder auf antike Vorbilder deuten. Einem solchen ist offenbar auch die ganze Komposition nachgebildet.

Die Lokalforschung hat unserem Künstler auch eine Reihe von 18 Pilasterfüllungen zugeschrieben, die ursprünglich das 1502 über dem Hauptaltar errichtete Tabernakel in S. Francesco zu Pirano in Istrien schmückten, bei der Ersetzung des alten Altars durch einen neuen im Jahre 1785 abgetragen wurden und neuerdings (1883) zur Dekorierung der Kapelle Verwendung fanden, die das große Altarbild Carpaccios beherbergt. (G. M. Granic, Album d' opere artistiche esistenti presso i minori conventuali della antica provincia dalmata-istriana, Trieste 1887, S. 10.) — In Ermangelung irgendeines urkundlichen Vermerks im Archiv des Klosters glaubte man die an einem der Pilaster angebrachten Buchstaben D und B als Namenschiffre für De Bardi deuten zu können und allegierte zugunsten der Attribution die Ähnlichkeit der Ornamente an den Füllungen mit denen der Chorschranken im Santo. Uns scheint es wenig wahrscheinlich, daß Minelli, der in den Urkunden stets mit diesem Namen aufgeführt wird, seine alte Familienabstammung als Künstlersignet sollte angewendet haben, ohne diesem zum mindesten auch die Initiale seines eigentlichen Namens G. oder M. vorzusetzen. Was aber die angebliche Stilanalogie betrifft, so hat uns der Vergleich der Photographien der Piraneser Pilaster (zu beziehen von D. Petener in Triest, Via Torrente 20) mit den authentischen Stücken Minellis von gleicher Gattung im Santo davon überzeugt, daß sie in Wahrheit nicht vorhanden ist. Die in Rede stehenden Füllungen kennzeichnen sich vielmehr auf den ersten Blick als venezianischen Ursprungs und als die Arbeiten eines routinierten, aber herzlich trockenen »Tagliapietra« der Lagunenstadt.

In letzter Stunde, ehe wir diesen Artikel zum Druck geben, wird uns durch Prof. Andrea Moschetti, Direktor des Museo civico zu Padua, Kunde von mehreren durch ihn aufgefundenen und agnoszierten Arbeiten unseres Helden. »In questi giorni« — so berichtet er uns — »ho preparato una sala d' esposizione delle nostre sculture e quindi, avendo avuto occasione di ricercare nei magazzini e di esaminare più attenta-



Abb. 7. Werkstatt Bellanos
Tongruppe der Grablegung
In S. Pietro zu Padua

mente nella racolta lapidaria, mi sono accorto che noi possediamo una testa di terracotta di un s. Giovanni piangente (parte evidentemente di una Pietà) e un s. Bernardino, mezzorilievo di gesso, grandezza $^1/_2$ del naturale, ambedue i quali devono appartenere a Giovanni Minelli, avendo tutti i caratteri dell' arte sua. Inoltre nel piccolo museo della basilica antoniana ho veduto una statua di terracotta, $^2/_3$ del naturale, raffigurante s. Antonio, che mi pare non solo opera certa del Minello ma anche opera non priva di pregio artistico. Il Gonzati non ne fa cenno e, sino adora, è passata inavvertita a tutti.« Hoffentlich gibt uns über diese Werke ihr Entdecker unter Beifügung bildlicher Reproduktionen bald ausführlichere Nachrichten.

* * *

Zum Schlusse sei es gestattet, dem geneigten Leser einige plastische Werke des Quattrocento aus wenigbesuchten Kirchen Paduas vorzuführen. Sie haben bisher zumeist noch nirgends Erwähnung gefunden, ihre Existenz möchte daher selbst denen entgangen sein, die mit mehr Eifer und Beharren als die Durchschnittsreisenden den Schätzen der Kunst nachspüren.



Abb. 8. Andrea Riccio (?)
Tongruppe der Grablegung
In S. Benedetto zu Padua

In der Sakristei von S. Nicolò krönt das Schrankwerk eine etwa drittellebensgroße Statue des Titularheiligen in Holzskulptur, leider mit modernem Bronzeanstrich überzogen. Der Beschauer erkennt sie sofort als eine Arbeit Bart. Bellanos, da sie mit dessen hl. Ludwig und Bernardin in der Sakristei des Santo im Stil ganz übereinstimmt. Ihre Gewänder fließen in ähnlichen Parallelfalten an der eher untersetzten Gestalt herab, wie bei jenen, ihre Züge haben den gleichen herben Ausdruck.[1])

[1]) In der marmornen Umrahmung der Kirchentür, die Bode (Archivio stor. dell' arte IV, 408) der Werkstatt des Meisters zuschreibt, sehen wir vielmehr die Art der Ornamentierung Minellis. Die Verkündigung und der heilige Nikolaus in der Lünette sind sehr geringe Arbeiten eines beliebigen Scarpellino.

In der 1586 nach Entwurf Vincenzo Scamozzis erbauten Theatinerkirche S. Gaetano (SS. Simone e Giuda), deren origineller Innenraum ein beachtenswertes Spezimen des ausgehenden Barocco bietet, befindet sich an der Wand des Durchgangs zur Sakristei ein kleines Marmorrelief einer Pietà (0,25 m breit, 0,30 m hoch): die Halbfigur Christi, von zwei Engeln gestützt; unter ihr tauchen (wie aus einer antiken Wanne) die beiden klagenden Marien auf, die Hände der Leiche berührend, in vorgestreckt kauernder Lage, ähnlich der Madonna im Relief der Eremitanisakristei von Bellano,[1]) auf den auch alle Stilkennzeichen des in Rede stehenden Werkes weisen. In der Cappella del s. Sepolcro derselben Kirche sieht man unter dem Altartisch die Halbfigur einer klagenden Gottesmutter (Terrakotta, unterlebensgroß) über die Leiche eines schlechten Cinquecentochristus gebeugt. Sie ist der Überrest einer Pietàgruppe, die noch zu Ende des XVIII. Jahrhunderts im Fond der Kapelle vorhanden war, und verrät gleichfalls die Art Bellanos.[2])

Im Kapellenanbau rechts vom Haupteingang der Kirche S. Pietro begegnen wir einer Pietà in Hochrelief (bemalter Ton, Figuren etwa 3/4 lebensgroß, s. Abb. 7), die von der traditionellen Gestaltung des Sujets insofern abweicht, als die Mittelgruppe (in fünf Halbfiguren) mit dem von zweien der Marien gestützten Heiland beiderseits von den Freistatuen der Gottesmutter und des Evangelisten Johannes begleitet wird, die von der Komposition jener völlig losgelöst erscheinen. Beide Figuren sind unzweifelhaft eigenhändige Arbeiten Bellanos, wie der Vergleich mit der thronenden Madonna samt Heiligen vom Grabmal Roccabonella in S. Francesco beweist (man beachte die großen, spitz auslaufenden Nasen und die Faltengebung). Die Hauptgruppe hingegen in ihrer unbeholfenen, von krassem Naturalismus diktierten Komposition, den dürftigen Formen und dem halb karikierten Ausdruck der spitzen, herben Züge sowie den eckig steifen Falten der Gewänder ist doch zu minderwertig, als daß wir darin mehr als die Arbeit eines Werkstattgenossen erblicken könnten, der mit beschränkter Begabung der Art seines Meisters nachzueifern bemüht ist. Bode in dem wiederholt angezogenen Aufsatze gibt die ganze Gruppe dem Bellano.[3])

Seiner Art entspricht endlich auch am ehesten im rechten Seitenschiff der Kirche des ehemaligen Nonnenklosters S. Benedetto die von einem rohen Fruchtkranz umschlossene Halbfigur des segnenden Titelheiligen in Hochrelief (Ton, modern übertüncht). Eine Inschrift in der untern Hälfte des Medaillons gibt 1490 als Jahr

[1]) Das bisher gleichfalls ihm zugeschriebene Madonnenrelief im Vorraum der Sakristei haben wir in der letzten Auflage des Cicerone (II, 479b) dem Giovanni da Pisa zurückgegeben. Wir kommen darauf im Zusammenhange mit anderen Arbeiten dieses Bildners nächstens ausführlich zu sprechen.

[2]) Brandolese, Pitture di Padova 1795, S. 225: Dietro l' altare v' è un luogo con un sepolcro fatto a guisa di quello di N. S.; ähnlich auch Rossetti, Il forastiere illuminato, S. 168. Die übrigen zur Gruppe gehörigen Figuren sind nicht mehr nachweisbar.

[3]) In der gleichen Kapelle befindet sich auch ein großes Hochrelief in Pietra di Nanto mit der modernen Inschrift: S. Petrus Apostolus sacrarum virginum collegium ineunte sec. XI. suam penes aedem excipiens (die Kirche gehörte den Benediktinernonnen). Der Heilige, in einer von gotischen Pilastern flankierten Muschelnische sitzend, breitet seinen von zwei Engeln gehaltenen Mantel über die zu seinen Füßen knieende Nonnenschar (in kleineren Figuren dargestellt) aus, während rechts und links von ihm in kleineren Nischen die Heiligen Paul und Benedikt stehen. Der volle Faltenwurf der weiten, schlotternden Gewänder, der machtvolle Ausdruck der bartumwallten Häupter entspricht dem Stilcharakter der Gotik, die Technik der Ausführung aber deutet auf die Zeit um 1400, wenn nicht noch später.

seiner Entstehung.[1]) In der Faltengebung den Heiligen der Santosakristei nahestehend, von recht verwaschener Charakterisierung, zeigt es den Meister von wenig vorteilhafter Seite.

Dieselbe Kirche bewahrt am zweiten Altar des rechten Seitenschiffs die schönste der noch erhaltenen, in Padua ehemals zahlreichen Pietàgruppen. Ihre acht fast lebensgroßen Figuren in unbemaltem Ton sind in einer Flachnische aufgestellt, die von einer auf feinen venezianischen Rahmenpilastern ruhenden Arkade umschlossen an der Rückwand den Golgathaberg mit den drei Kreuzen, einen Ölbaum und Wolkenzüge — in Flachrelief modelliert — zeigt (s. Abb. 8). Die Komposition ist fast zu symmetrisch angeordnet, von maßvollem, doch aber kräftigem Naturalismus des Ausdrucks belebt und von einem gehaltenen Schönheitssinn durchweht, dessen Minellis schwankende künstlerische Auffassung ganz und gar entbehrt. Auch die Typen sind von den seinigen völlig verschieden. Um wieviel edler ist die Leiche des Erlösers als seine Christustypen! Die Faltengebung, durchweg gut motiviert und monumental empfunden, hält sich von seinen Übertreibungen und Überladungen fern. Aber ebensowenig wie Minellis Manier ist auch Bellanos etwas »dörperliche« Weise, ist seine Art der Gewandbehandlung und sind seine Typen in unserem Werke zu erkennen. Wenn wir einen Autornamen dafür nennen sollen, so könnte es am ehesten der Andrea Riccios sein.

Wäre diese Schöpfung seinen letzten Jahren zuzuweisen — etwa der Pietà von S. Canziano gleichzeitig, deren Figuren (jetzt zum Teil im Museo civico) mit ihr Stilähnlichkeit zeigen — so müßte eine dritte Pietàdarstellung, die ihm von der Überlieferung ebenfalls zugeteilt wird, viel früher angesetzt werden, da sie näher mit der auf Donatellos Vorbild fußenden Richtung der älteren Bildnergeneration zusammenhängt. Wir meinen die Halbfigurengruppe des von seiner Mutter und Johannes gestützten toten Heilands (Ton, lebensgroß, modern bemalt, s. Abb. 9) in der Badia S.to Stefano zu Carrara nächst Battaglia — der uralten Stiftung der bekannten Familie dieses Namens und ehemals ihrem Erbbegräbnis. Ursprünglich am Altar der Kirche aufgestellt, ist sie bei Gelegenheit der in den letzten Jahren vorgenommenen »stilgerechten« (!) Wiederherstellung ihres Innern hoch oben an der Wand links von der Apsis angebracht und dadurch einer genaueren Betrachtung entzogen worden. Unsere Abbildung möge das über ihren Stil und Künstler Gesagte verdeutlichen.[2])

Endlich sei noch in S. Giustina die Statue der Heiligen (Ton, überlebensgroß, mit Spuren ehemaliger Bemalung) angeführt, die aus ihrer Krypta unter dem Hochaltar der Kirche vor einigen Jahren auf den Altar des Winterchors übertragen wurde. Über dem enganliegenden, feingefältelten, mit Goldsäumen gezierten Unterkleide hat die sitzende Figur einen reich drapierten weiten Mantel um die Schultern gelegt,

[1]) Sie lautet: Ven. In X. Pr. Nob. D. Bartholomea Ex Antio Fam. Campi. S. Petri D. G. Monalium S. Benedicti Abbatissa B. Anno Abb. Sue XV Ab Incar. vero Sal. MCCCCLXXXX In Er. Alia Beneficia Hoc Capitulum Et Claustrum Sibi Et Sororibus Edificavit B. B.

[2]) Selvatico, Guida di Padova 1842, S. 509: Quantunque il sovrapposto colore l' abbia svisata, è degna di nota la Pietà di argilla all' altare del Corpus domini, la quale è tenuta da qualuno per opera di Andrea Riccio; certo gli è contemporanea. Rosetti und Brandolese erwähnen das Bildwerk nicht. — Ein zweites, bisher auch unbeachtet gebliebenes Werk Riccios, die lebensgroße, bemalte und vergoldete Holzstatue der hl. Lucia in ihrer Kirche zu Padua (2. Altar rechts), von etwas allgemeiner Schönheit, aber selten großzügiger Anlage der Gewandung, sei hier nur flüchtig erwähnt, da wir über sie im Zusammenhange mit einer andern neuaufgetauchten Arbeit des Meisters Näheres aus der Feder Professor Moschettis zu erwarten haben.

dessen Saum sie mit der Rechten faßt. Der kleine Kopf neigt sich auf schlankem Halse leise zur Seite; blonde, im Rücken tief herabfallende reiche Haarflechten umrahmen die feinen Züge von lieblichstem Ausdruck. Die vollen Formen und der ganze

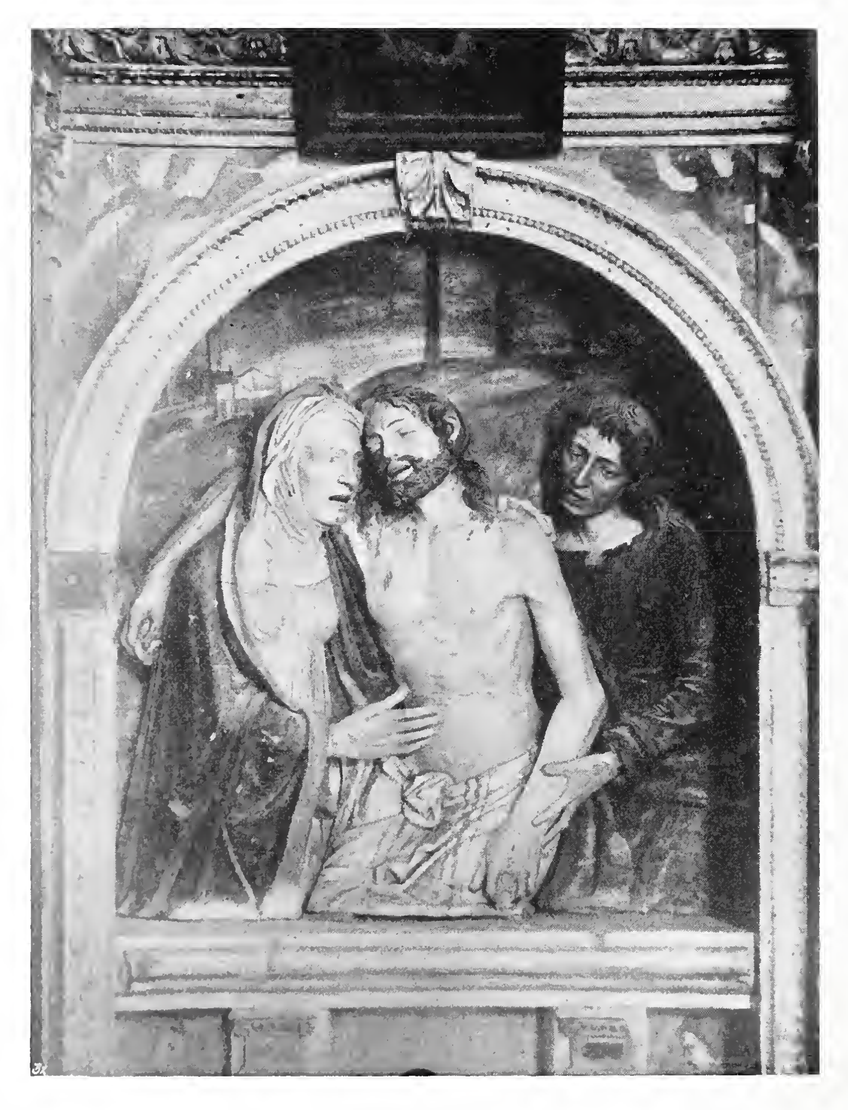


Abb. 9 Andrea Riccio
Tongruppe der Pietà
In der Badia zu Carrara

Habitus verraten einen Künstler vom Ende des Quattrocento, den wir jedoch geneigt sind nicht in Padua zu suchen, da die zarte Auffassung, der liebliche Ausdruck des Werks mit dem derben, durchaus naturalistischen Charakter der dortigen Bildnerschule nichts gemein hat.

CHRONOLOGIE DES LEBENS UND DER WERKE GIOVANNI MINELLIS UND SEINES SOHNES ANTONIO

*1460[1]) Spätestens um dieses Jahr wird Giovanni seinem Vater Maestro Antonio zu Padua geboren (s. oben S. 54).

*1480. Noch vor diesem Jahre mag die Tafel mit den Reliefgestalten der Heiligen Johannes und Franziskus im Besitz Mr. Actons entstanden sein (S. 71).

*1481. In diesem Jahre schuf Minelli die Apostelstatuen für den Altar Polcastro in den Eremitani (S. 63 ff.).

1482, 17. November. Mit Vertrag von diesem Datum wird ihm die Ausschmückung der Chorumschrankungen im Santo zu Padua mit Statuen und ihre Verkleidung mit Marmor übertragen (S. 55).

*1483. Wahrscheinlich in diesem Jahre, jedenfalls zwischen 1480 und 1487, arbeitete Minelli die Pietà für den Altar des Gekreuzigten in S. Agostino und vielleicht auch das Grabmal der Maria von Patras ebendaselbst (S. 68 ff.).

1490, 16. Dezember. Er wird für die vier Tonstatuen bezahlt, die im bischöflichen Palast Aufstellung fanden und wovon drei sich jetzt im Museo civico befinden. Um dieselbe Zeit fertigte er für das Vescovado ein Marmorportal (S. 56 ff. u. 58). Der gleichen Epoche gehört die Statuette der hl. Katharina bei Herrn v. Beckerath an (S. 76).

1490, 31. Dezember. Mit Vertrag von diesem Datum übernimmt Minelli die Lieferung der Marmorrahmen für die Bronzereliefs Bellanos an den Chorschranken im Santo sowie einiger anderen Ergänzungsarbeiten ebendaselbst (S. 55 und Urkunde I).

*1493, 13. Oktober. Stiftung der Kapelle Francescos da Romano in S. Giovanni Battista zu Bassano (Urkunde V). Vielleicht für sie oder die Scuola del SS. Sacramento ebendaselbst arbeitet Minello in den nächsten Jahren die Gruppe der Taufe Christi in der genannten Kirche (S. 73). Wenig später mögen die Statuen des hl. Augustin und der hl. Monica, im Besitz Herrn von Beckeraths, entstanden sein (S. 75).

*1495. Minelli arbeitet für den Altar des hl. Nikolaus von Tolentino die Statuen der Apostel Philippus und Jakobus (S. 62 ff.).

1499. Er führt die Galerieumgänge im Querschiff des Santo aus (S. 56).

*1499. Um die gleiche Zeit mag die kleine Madonnenstatue in der Sakristei von S. Giustina entstanden sein (S. 76).

1500. Minelli verfertigt eine Brunnenmündung für den Hof des Bischofspalastes (S. 59).

1500, 21. Juni. Unter diesem Datum übernimmt Minelli vertragsmäßig die Leitung der Arbeiten an der Kapelle des hl. Antonius im Santo (S. 59 und Urkunde II).

1500—1502. Er liefert im Verein mit seinem Sohn Antonio verschiedene ornamentale Arbeiten für die genannte Kapelle (S. 60 und Urkunde III).

1502. Er fertigt für die letztere die Epitaphplatten des Kardinals Oleario und des Ordensgenerals Fr. Sansone (S. 60 und Urkunde III).

1503, 27. Juli. Es wird ihm auf sein Gesuch hin vom Stadtrat die Herstellung eines Pfeilers (oder einer Laube) an seinem Hause in Via S. Luca gestattet (S. 61).

1503—1505. Er arbeitet mit seinem Sohn für die Kapelle des hl. Antonius eine Anzahl Engelputten und eine Prophetenbüste (S. 60 und Urkunde III).

[1]) Für die mit einem Stern bezeichneten Angaben liegen keine urkundlichen Belege vor; sie beruhen bloß auf stilistischen oder hypothetischen Erwägungen.

1503. Er liefert für die Kapelle des hl. Felix im Santo zusammen mit Fr. di Cola den Altarsarkophag und allein die Statue des Heiligen auf dem Altar (S. 61).

1511. Er wird für einige Putten, 3 Propheten- und 4 Evangelistenbüsten bezahlt, die er in den vorhergehenden Jahren für die Kapelle im Santo gearbeitet hatte (S. 60 und Urkunde III).

1512—1513. Er arbeitet neun Rosetten für den Fensterbogen ebendort (S. 60 und Urkunde III).

1513, 8. April. Er wird für die Statue der hl. Justina an der Attika der Fassade der Kapelle des hl. Antonius mit 90 Dukaten entlohnt (S. 60 und Urkunde III).

1513. Für das Weihwasserbecken an der Tür des linken Seitenschiffs im Santo, das er mit Fr. da Cola gemeinsam gearbeitet, erhält Minelli für seinen Teil 55 Lire 16 Soldi (S. 61).

1514. Er wird für zwei Reliefs mit dem Opfer Abels und Kains, die den Fensterbogen in der Antoniuskapelle schmücken, mit 80 Lire entlohnt (S. 60 und Urkunde III).

1517—1519. Er arbeitet zwei ornamentierte Friesfelder für die Fassade der genannten Kapelle und erhält dafür 54 Dukaten (S. 60 und Urkunde III).

1519. Mit Fr. da Cola zusammen führt er den Bau des fünften Klosterhofes am Santo samt den zugehörigen Räumlichkeiten aus (S. 67).

1521, 28. Juni. Er legt die Stelle des Bauleiters an der Kapelle des hl. Antonius im Santo nieder (S. 59).

1526. Für das Stadtwappen und den Markuslöwen, die er für die Loggia del Consiglio gemeißelt, erhält er 45 Dukaten (S. 68).

1527. Er erwirbt für sich und die Seinigen ein Erbbegräbnis in der Kirche der hl. Lucia (S. 68).

* * *

*1480. Um dieses Jahr wird Antonio Minelli geboren.[1])

1500. Von diesem Jahre an arbeitet er mit Unterbrechungen wahrscheinlich bis 1521 unter seinem Vater an der Ausschmückung der Kapelle des hl. Antonius im Santo (S. 59).

*1503—1506. Er arbeitet mit Lorenzo Bregno an dem von diesem hergestellten Denkmal Benedetto Pesaros in den Frari zu Venedig.[2])

1510 und 1511. Er meißelt mit einem Meister Ant. da Ostiglia fünfzehn Prophetenhalbfiguren in der Lünettenleibung des Hauptportals von S. Petronio zu Bologna. Noch im Jahre 1516 erhält er dafür Bezahlung (A. Gatti, La Fabbrica di S. Petronio, Bologna 1889, S. 97ff. und 102).

1512. Er vollendet das erste Relief (Aufnahme des hl. Antonius in den Orden) im Innern der Kapelle des Santo und beginnt die Arbeit am fünften (Erweckung des Knaben Parrasio) (Gonzati I, S. XCIX).

1512. Er verfertigt das Grabmal für den 1503 gestorbenen Giov. Calfurnio, Lehrer des Griechischen an der Universität zu Padua. Es wurde um die Mitte des vorigen

[1]) Dieses ungefähre Geburtsdatum ergibt sich aus der Tatsache, daß er 1500 schon mit seinem Vater zusammen an der Kapelle im Santo arbeitet (s. oben S. 54).

[2]) Diese Angabe ist dem Cicerone (9. Aufl. II, 506i) entnommen, wo sie von der 3. Auflage an (S. 720 Anm. 1) durch alle folgenden beibehalten ist. Es ist uns nicht gelungen, eine Bestätigung dafür in der Lokalliteratur über Venedig aufzufinden. Sollte hier vielleicht eine Verwechslung mit Bregnos Altar in S. Maria Mater Domini vorliegen, für den Antonios Mitarbeit bezeugt ist (s. weiter unten)?

Jahrhunderts aus S. Giovanni Verdara in den zweiten Klosterhof des Santo übertragen.[1])

1520. Er schließt den Vertrag für die Ausführung des fünften Reliefs in der Santokapelle (s. oben zu 1512), das dann erst 1528—1534 von Jac. Sansovino vollendet wurde (Gonzati I, S. CIV).

1524. Nach dem in diesem Jahre erfolgten Tode Lorenzo Bregnos vollendet er den von ihm begonnenen Altar Trevisan (den 1. rechts) in S. Maria Mater Domini zu Venedig.[2])

ANHANG

I. VERTRAG DER BAUVERWALTUNG DES SANTO MIT GIOVANNI MINELLI BETREFFS DER AN DEN CHORSCHRANKEN AUSZUFÜHRENDEN ARBEITEN

Copia assumpta ex abreviaturis docti juvenis dn̄i Vicencii a Lignamine not[*arii*] sub anno dn̄i MCCCCLXXXX indictione X. die sabati ultimo mensis decembris in eclesia sancti Antonii confessoris de Padua.

Ibique R[*everendissimus*] P[*ater*] sacreque tehologie M[*agiste*]r ac hon[*orabilis*] D[*ominus*] m[*agiste*]r Marcus de Lendenaria etc. ex una, et m̄r Iohannes lapicida q[*uondam*] magistri Antonii habitans Padue in contrata sancte Agate et Cecilie partibus [*sic*] ex altera, concorditer devenerunt ad infrascriptum concordium et pactum, videlicet dictus m̄r Iohannes per se etc. accepit ad faciendum omnes investisiones circumdantes quadra historiarum bronzei, ac quadra in quibus sunt quedam vasa rubea et quedam roxe [*rose*], et duas columnas [*vielmehr Pilaster*] apud pilastra magna [*Vierungspfeiler*] que omnia sunt circum circa chorum. inprimis que investisiones et columne sunt lapidis de Nanto, eas facere promisit de marmoro albo bono et satisfacienti omnibus suis sumptibus et expensis, et e converso d[*omini*] massari [*Bauverwalter*] per se et successores dare et solvere promiserunt dicto m.º Iohanni ducatos duodecim auri pro quolibet quadro bronzei [*d. h. für dessen Umrahmung*], et duc. octo auri pro quaque ipsarum columnarum, et ipsas mantenere et defendere ab omni dacio et gabella etc. quorum etc. qua pena etc. pro quibus etc.

(Archivio della Vener. Arca; Liti, contratti ecc., vol. 29, pag. 15.)[3])

---

[1]) Scardeone, De Antiquitate Urbis Patavii, Basileæ 1560, p. 376: De Antonio Minello sculptore. Præcipuus et clarus extitit in arte sculpendi Antonius Minellus .... Extat inter caetera in aede divi Ioannis in Viridario Calfurnij illustris rhetoris statua ex uiuo sumpta (gemeint ist offenbar das Grabmal, das die Hochreliefhalbfigur des vortragenden Gelehrten zeigt). Das Todesdatum Calfurnios gibt Tiraboschi, Storia della letteratura italiana, ediz. 1795, Bd. VI, S. 985, — das Datum der Errichtung seines Grabmals Pietrucci, Biografia degli artisti padovani, Padua 1858, S. 191. Aufnahme desselben von der Fotografia dell' Emilia in Bologna No. 1615.

[2]) Franc. Sansovino, Venezia città nobilissima con aggiunte da G. Martinioni, Venedig 1663, S. 205: Lorenzo Bregno scolpì tre figure [*S. Andrea, Paolo e Pietro*] di tutto tondo, e le finì Antonio Minello, nella palla della famiglia Triuisana in Santa Maria Mater Domini. Die Architektur und das Mittelrelief des Altars verraten die Hand Bregnos. — Zwei heute nicht mehr nachweisbare Marmorbüsten (eines Herkules und einer Cybele) in Casa Odoni zu Venedig verzeichnet der Anonimo Morelliano, ediz. Frizzoni, S. 155, als Arbeiten Antonios.

[3]) Vgl. Gonzati, La Basilica di S. Antonio di Padova. Padua 1852, Bd. I, S. LI.

II. VERTRAG DER BAUVERWALTUNG DES SANTO MIT GIOVANNI MINELLI BETREFFS DER BAULEITUNG AN DER KAPELLE DES HL. ANTONIUS UND DER FÜR SIE AUSZUFÜHRENDEN ARBEITEN

M. CCCCC. Indictione III. die Dominico XXI junii in sacrastia divi Antonii confessoris de Padoa.

Ibique venerabilis et religiosus magister Petrus Balota guardianus et R[*everen*]dus mag[*ister*] Ioannes Franciscus Inzegnaratus massarius ac spect[*abiles*] juris doctores Dnus Franciscus de Curtarodulo, dnus Franciscus a Lignamine, dnus Ioannes de Buzacarinis et nob[*ilis*] Dnus Iacobus ab Horologio de Dondis massarii ven[*erabilis*] Arce gloriosi sancti Antonii confess[*oris*] pro exigentia fabrice capelle noviter construende arce predicte, convenerunt cum M.º Ioanne q[*uondam*] Antonii Minelli habitante in contrata sancte Agate quod sit et esse debeat solicitator ad requisitionem suprascriptorum Dominorum Massariorum et successorum ad constructionem predicte capelle, quantum spectat ad sculptores et lapicidas, eisdem et cuilibet ipsorum assignando mensuras latitudinum et altitudinum cujuslibet operis ad nutum et voluntatem predictorum dominorum massariorum, secundum modelum noviter constructum, ita quod dictum opus non excedat ambitum capelle predicte prout nunc reperitur, et pro ejus exercitio et solicitudine habeat singulo anno de salario libras ducentas, ita tamen si dictis continuis temporibus laborabitur, sive singulis annis usque ad complementum dicti operis. Item locavit dictus magister Ioannes operas suas et Antonii filii sui in sculpendo etiam, et pro eo quo ipse et dictus filius suus laborabit seu laborabunt, ultra salarium suprascriptum eidem constitutum, debeat satisfieri pro debita eorum mercede juxta quantitatem operum suorum, et secundum quod ceteris satisfaciendum fuit. Qui quidem magister Ioannes promisit suprascriptis dominis massariis omnia suprascripta diligenter attendere, solicitare et observare per se et filium suum pro quo locat etiam operas ut supra. Que omnia et dicte partes promiserunt et sub pena L. 25 parv. qua etc. quibus etc.

(Arch. della Vener. Arca; Liti, contratti etc. vol. 29 a. a. et d.)[1]

III. ZAHLUNGSVERMERKE ÜBER DIE VON GIOVANNI MINELLI AN DER KAPELLE DES HL. ANTONIUS AUSGEFÜHRTEN BILDHAUERARBEITEN

1500—1502. Per dui pezzi de friso [*fregio*] dei volti della fazada davanti, facti con arpie L[*ire*] 20 [*es sind die beiden Friesfelder über den äußersten Arkadenbogen rechts und links; ihr Dekor enthält in der Tat Harpyien*].

Per piedi 6½ de banca con teribile e zesendolo [*turibolo e lampadina*] L. 24 [*es ist dies eine der Sockelbänke, die sich im Innern der Kapelle unter den großen Figurenreliefs hinziehen*].

Per dui capitelli fatti con teste da castron per tre faze L. 77 s. 10.

Per un pilastrello fatto con figure verso santa Maria [*Capp. della Madonna mora, rechts von der Capp. del Santo*] L. 31 s. 4.

Per un altro pilastrello fatto con figure per doe fazze L. 18.

1502. M.º Zuan de Minello die havere per manifattura del Cardinale L. 100.

1502. Per manifattura del Generale L. 100. [*Es sind dies die zwei in Flachrelief ausgeführten Gestalten des Kardinals Uliario und des Ordensgenerals P. Franc. Nani detto Sansone.*]

[1]) Vgl. Gonzati, a. a. O. Bd. I, S. XCV.

1503. Per quatro putini che va nel friso per mezo le colone [*es sind die vier Putten im Fries über den Arkadenbogen*] L. 110.
1503. Per un profeta L. 43 s. 8 [*s. weiter unten a. a. 1511*].
1504—1505. Per doi putini va in lo friso grande L. 50.
1504—1505. Per doi putini va in lo friso grande L. 50 [*es sind die übrigen Putten im Fries des Gebälkes*].
1511. Per tri putini L. 75 [*vgl. den vorhergehenden Posten*].
1511. E de nuovo contadi a M.º Zuan de Minello per tri profeti et uno evangelista, val ducati diese [*deci*] et i profeti ducati sette l' uno L. 192 s. 4.
1511. E die havere che l' à fatto sotto la mia [*d. h. Nicolò de Robertis*] massaria per fattura de tri evangelisti che xe san Lucha, san Zuane, san Matio, val ducati diese l' uno.
1511. E de novo per fare mezo profeta che chascò in terra per defecto del marmo L. 12 s. 8. [*Die in den drei letzten Posten sowie in dem obigen zum Jahr 1503 verrechneten 4 Evangelisten und 4 Propheten lassen sich wie folgt identifizieren: Die ersteren entsprechen den vier Halbfiguren in den Zwickelmedaillons der Fassade; dieselben offenbaren jedoch viel mehr von dem durchaus schon cinquecentistischen Stile des Sohnes Antonio (wie der Vergleich mit seinem gleichzeitig gearbeiteten großen Relief der Einkleidung des Heiligen im Innern der Kapelle zeigt), werden also wohl von ihm ausgeführt worden sein. Als die vier Propheten Giovannis dagegen möchten wir die vier Büsten, die in den Zwickeln der Innenseite den Evangelisten entsprechen, agnoszieren. In der Faltengebung, der Handbildung — weniger im Physiognomischen — zeigen sie Spuren der Eigentümlichkeiten seiner früheren Arbeiten.*]
1512—1513. Per intaiar 9 rose va soto el volto de la finestra a lire 5 l' una L. 45 [*es sind die Rosetten in der Leibung des Fensters*].
1513, 8 Aprile. M.º Zuan de Minelo die havere per la manifatura di s. Giustina, va presso s. Zuanne ducati 90 vale L. 558 [*es ist die Statue der hl. Justina, zu äußerst links in der Attika der Fassade*].
1514. Per lo friso del volto de la finestra grande de la chapela per intaiarlo cum doi sacrifizi de Abel et Chain L. 80 [*Reliefs in der Bogenleibung des Kapellenfensters*].
1517—1519. Per do frisi grandi, uno fatto con trophei di corazze e celade e uno con una arpia che tien do cavalli che spande fogliami a ducati 18 del uno ducati 36 del altro, che val in tuto L. 223 s. 4 [*es sind die beiden Felder des oberen Frieses, das mittlere über der Inschriftstafel und das links darauschließende; sie wurden erst unter der Bauleitung Falconettos 1533 an ihre Stelle versetzt*].

(Arch. della vener. Arca, Libro Parti 1487—1548 pag. 48; Quaderni delle spese dall' 1500 al 1519 e 1502 al 1511, ad annos.)[1])

IV. URKUNDLICHES ZUR STIFTUNG DER CAPPELLA DEL SS. SACRAMENTO IN S. GIOVANNI BATTISTA ZU BASSANO

Istituzione della Cappella del SS.º Sacramento

1397, 13 Aprile. Ibique D. Magister Laurentius, physicus de Sancto Germiniano, Syndicus Fraternitatis Praetiosi Corporis et Sanguinis D. N. I. C. de Bassano [*folgen die Namen der anwesenden Mitglieder der Genossenschaft*]. Desiderio deside-

[1]) Vgl. Gonzati, a. a. O. Bd. I, S. XCV, XCVII und XCIX.

ravimus, et in votis ardentibus habuimus, et habemus ad honorem Omnipotentis Dei &c. Capellam, seu Oratorium quamdam seu quoddam incoatam seu inceptam, incoatum seu inceptum, de novo constructam, fundatam et aedificatam fuisse in Bassano in Parochia Plebis S. Mariae praedictae prope Ecclesiam S. Io. Baptistae Capellam et Filiam dictae Plebis, dictamque Capellam, seu Oratorium de Bonis nostris, ac etiam de Bonis omnium Fidelium nobis a Deo collatis posse dotare convenienter adeo, ut in dicta Capella unus Presbyter saltem cum uno Clerico vivere valeat [*folgen die Bedingungen der Stiftung*].

Istituzione del Capellano

1420, 13 Luglio. Et coram rev. in Christo Patre, et D. D. Petro Emiliano Dei et Apostolicae Sedis gratia Episcopo Vicentino comparuit Ven. Vir D. Simon de Persico Accolitus Apostolicus ad praesens moram trahens in Terra Bassani Vicentinae Dioecesis, Sindicus et Proc. ac Sindicario et Procuratorio nomine Egregiorum et Prudentium Virorum Confratrum, ac totius Frataleae Sanctissimi Corporis Christi de dicta Terra Bassani dicens et exponens, quod cum dicti Confratres ad expensas suas construi, et aedificari fecerint Capellam unam cum altari in Ecclesia, seu penes Ecclesiam S. Io. Baptistae, sitque firmi propositi dictorum Fratrum dotare Capellam ipsam, seu Altare ipsum de tot, et tantis bonis, et possessionibus, ex quibus percipiant singulo anno quinquaginta ducatos auri, aut valor [*sic*] ipsorum de redditu pro substentando unum Sacerdotem ibidem instituendum &c. Ea propter ex nunc Dom. D. Simon tamquam Sindicus, et Proc. dictorum Confratrum auctoritate, omni modo, via iure . . . [*omissis*] promisit anno quolibet pro benefitio, et Altari suprascripto dare solvere et respondere 50 Ducatos Aureos pro uno sacerdote instituendo ad dictum beneficium, et Altare pro serviendo, ... [*omissis*]. Praeterea praefatus D. Simon Sindicus humiliter et cum omni debita reverentia supplicavit eidem D. Episcopo Vicentino quatenus dignetur, et velit dictam promissionem, et obligationem admittere, et acceptare. Qui D. Episcopus . . . . . eidem Fraternitati volens gratiam facere specialem . . . . . dedit, contulit, atque concessit ipsos Confratres, et successores suos in Patronos supradictae Capellae Bassani, Benefitii, et Altaris omni modo via etc.

(Archivio Comunale di Bassano. Arcipredado, Chiese e Canonici, Parte V. vol. [*die Nummer fehlt*]. Aus einer Prozeßschrift des Capitolo Canonicale della Collegiata di Bassano gegen die Scuola del SS.º Sacramento vom 30. Mai 1776 reproduziert.)

Scuola del SS. Sacramento

Anno 1420, 13 Julij, avanti l' illustr.mo Vescovo di Vicenza compare un procurator de tutti li fratelli, et per nome della fradaglia del santissimo corpo di Christo: et inter cetera

Che detti fratelli fanno a sue spese edificar una Capella con un altare nella Chiesa, over appresso la Chiesa de S. Zuane Battista de Bassano havendo pensiero di dotar detta Cappella per un Sacerdote che celebri assegnandoli d.ti 50 al-l' anno, et ricerca che li sij concesso il ius patronato, et cosi fu esaudito.

(Biblioteca Comun. di Bassano, Manuscritto sull' Origine delle Chiese di Bassano ecc. Ricavate dalla raccolta del Sign. Zerbino Lugo (1648—1735) dal libro intitolato Chiese di Bassano per uso di me P. Francesco Chiupani (1707—1742) a p. 48.)

V. ZUR STIFTUNG DER KAPELLE ROMANO IN S. GIOVANNI ZU BASSANO

Concessio facta ser Francisco de Romano de una capella in ecclesia sancti Ioannis Baptiste

13.ª Octobris 1493. Egregius vir ser Maurus de Dedis judex communis ponit partem quod concedatur egregio viro ser Francisco de Romano civi Bassani una capella in ecclesia sancti Ioannis Baptiste huius terre Bassani iuxta continentiam sue supplicationis infrascripte; et hoc sine preiudicio iurium huius communitatis, habentis in ea iuspatronatus, dummodo approbatio ellectionis sacerdotis qui fuerit deputatus ad cellebrandum in ipsa capella pertineat communitati Bassani predicte; et hac etiam conditione quod in quantum oporteret fieri in ipsa capella alliqua reparatio vel expensa, non possit fieri absque expressa licentia dicte communitatis.

Et facto partito ad busulas cum balotis, placuit
quod sic 18
quod non 3.

Supplicatio ser Francisci de Romano

Tenor supplicationis de qua supra:

Coram vobis magnifico et clarissimo domino Fantino Georgio, pro illustrissimo et excellentissimo ducati dominio Venetiarum etc. dignissimo pottestate et capitaneo terre Bassani et districtus; ac spectabili consilio dicte terre Bassani etc.

Comparo io Francesco da Roman vostro citadino, exponendo che cum sit che li corpi de mei progenitori siano sepulti in la chiesia de san Zuane Batista de Bassan situada apresso la piaza, ne la qual chiesia sia una capella da li ladi de sotto lo altar grando, in la qual mai hosia [*ossia*] rare volte non se dice messa ne officio alguno et e como abandonata, et dexiderando io haver ditta capella ha [*a*] mio vollere et de mei posteri et heredi, essendo el dexiderio mio prima ad honor de dio e de tuta la corte celestial et ad honor de questa egregia communità et deinde per la anima de mei passati, de la mia et mei heredi et tuti quelli che meritasseno haver parte dei bene se dirano in ditta capella, de voller far adornar ditta capela, et deinde beneficiar quella per modo che le domenege [*domeniche*] et tri zorni in settemana li poderà dir messa uno prete over capellano, con conditione che la ellectione del ditto prete aspeti et pervegne a mi et a mei desendenti e che 'l beneficio over legato farò et lasserò ha [*a*] la ditta capella pervegna ha li mei heredi casu quo per algun tempo la ditta capella andasse over vegnisse in comenda, donde io Francesco preditto humelmente supplico a la vostra magnificentia et ditto spettabile consegio [*consiglio*] capo di governo de la comunità de ditta terra de Bassano come quello et quella che ha el juspatronatus de ditta gesia [*chiesa*] de S. Zuane Batista preditta, se volgi degnar concedermi ditta capella con le condition preditte, a ciò che per li comemorati rispeti quello mio voller possi sortir effeto: e questo rechiedo de gratia special a la vostra magnificentia et a ditto spettabile consegio; a la qual et al qual continuo me ricomando.

(Arch. comunale di Bassano, Atti del Consiglio 1493—1499, ad a. et d.)

EIN REISEALTÄRCHEN DER DEUTSCHEN KAISERIN ELEONORE

NIEDERLÄNDISCHE MINIATUR VOM JAHRE 1450

VON JARO SPRINGER

Die Miniatur, die hier in farbiger Nachbildung vorgestellt wird, ist 1883 von F. Lippmann im italienischen Kunsthandel durch Vermittlung von Fairfax Murray für 3000 Lire gekauft worden. Der billige Preis für das schöne Stück entsprach der damaligen abgünstigen Schätzung niederländischer Miniaturen des XV. Jahrhunderts, die zur Zeit des Ankaufs gerade erst der großen Namen entkleidet und als abgeleitete Erzeugnisse erkannt waren. In dem Vierteljahrhundert betriebsamer Kunstbetrachtung, das seit jener Erwerbung vergangen ist, änderte sich die Meinung über diese Miniaturen von Grund aus und näherte sich wieder der, die um die Mitte des XIX. Jahrhunderts galt. Zwar ist man noch nicht wie damals bereit, diese bemalten Pergamente als eigenhändige Arbeiten der van Eyck, van der Weyden oder Memling auszugeben. Aber sie werden den großen Werkstätten doch wieder nähergerückt. Für das Aufkommen der Brüder van Eyck, das ein Rätsel nicht bleiben darf, gibt allein die Miniaturmalerei eine freilich etwas gewaltsame Lösung, wenn, wie es schon geschehen ist, einzelne Werke mit starkem Zwang so datiert werden, daß sie den Tafelbildern zeitlich vorangehen. Der neuen gehobenen Stellung der Miniaturmalerei tragen Kunsthandel und Wissenschaft Rechnung. Sicher erwächst die Verpflichtung, auf Stücke erneut hinzuweisen, die genau zu datieren sind, um einige feste Stützpunkte für die Erkenntnis der Miniaturmalerei zu gewinnen, die in der rühmlichsten Zeit der niederländischen Kunst gewachsen ist. Das hier gegebene Blatt gehört nicht zu den frühen Erzeugnissen aus den Anfängen der großen Malerei in Flandern und Brabant. Ich kann für die Entstehung der Miniatur nur ein Datum ziemlich genau aus der Mitte des Jahrhunderts vorschlagen. Aber auch das ist wichtig. Schon beim Ankauf wurde das Blatt mit Roger van der Weyden in Zusammenhang gebracht, natürlich nur in dem Sinne, daß die Abhängigkeit des Miniaturmalers von Werken des Roger erkannt wurde. Viel mehr ist auch heute nicht zu sagen. Die Komposition ist durch viele Bilder Rogers und seiner Schule so geläufig geworden, daß der Zusammenhang einer Miniatur gleicher Darstellung mit diesen Bildern selbstverständlich erscheint.[1]) Mehr aber als eine Anregung hat der Miniaturmaler von den Vorbildern nicht genommen. In vielen Dingen ist er selbständig, in anderen wieder zeigt er, daß er noch anderes kannte als Bilder

[1]) Herr Direktor Friedländer hat mir in liebenswürdiger Weise eine große Anzahl von Photographien nach Bildern Rogers und seiner Schule zur Verfügung gestellt, durch die die Ableitung der Miniatur von Tafelbildern der Brabanter Schule ganz deutlich wird.



Rogers, daß er auch in den Werken eines jüngeren Malers Motive fand. Gewiß ist die Komposition der Beweinung Christi durch Roger van der Weyden bestimmt. Aber wenn die Miniatur mit dem bedeutendsten Bild der Gruppe, der Kreuzabnahme im Eskorial, verglichen wird, so ergeben sich bemerkenswerte Unterschiede. Bei vielfigurigen Darstellungen (das erwähnte Bild ist ein bestes Beispiel) pflegt Roger die Personen auseinanderzuziehen, so daß sie nebeneinanderstehen und wie auf einer Linie geordnet erscheinen. Dadurch wird die einzelne Figur in Haltung und Ausdruck sehr deutlich gemacht, aber die Komposition ist gelockert und im Zusammenhang gemindert. Die drei Teile, in die das Bild im Eskorial deutlich zerfällt, sind doch nur sehr mechanisch verbunden. Der Miniaturmaler stellt die fünf Figuren seiner Komposition als festgeschlossene Gruppe auf, nicht auf einer Linie nebeneinander, sondern vor- und hintereinander angeordnet, so daß die Personen organisch verbunden sind. Die Vergleichung der Umrißlinie der Darstellung auf der Miniatur mit der Umrißlinie des Bildes im Eskorial macht die geänderte und, wie ich glaube, gebesserte Kompositionsweise des Miniaturmalers deutlich. Es sieht beinahe so aus, als ob er die Gesetze der plastischen Gruppenbildung gekannt habe. Die Abhängigkeit der Miniatur von der Komposition Rogers bleibt trotzdem bestehen. Sie ist auch noch durch Einzelheiten zu erweisen: zum Joseph von Arimathia der Miniatur findet sich nach Typus, Kleidung, Stellung mit vorgesetztem Bein, das Vorbild auf dem Bilde der Grablegung Christi in den Uffizien (Klassischer Bilderschatz Nr. 571).[1]) Für den Johannes und die Maria Magdalena sind aber die direkten Vorbilder auf Werken des Roger nicht zu finden. Gerade bei diesen beiden Figuren erkenne ich Anklänge an Dirk Bouts, der vielleicht jünger war als der Miniaturmaler. Der Johannes mit dem Lockenkopf und dem vergrämten Antlitz auf dem Bilde des Dirk Bouts, die Beweinung Christi im Louvre, steht dem Johannes der Miniatur sehr nahe. Die Maria Magdalena der Miniatur ist der Maria Magdalena desselben Bildes im Louvre und der einen weiblichen Figur auf der Feier des Passahfestes im Kaiser-Friedrich-Museum verwandt.[2]) Charakteristisch für diese jugendlichen Frauenköpfe des Bouts ist der rundliche Mund mit stark vorgezogenen Lippen. Denselben Mund hat die Maria Magdalena der Miniatur. Auch für den landschaftlichen Grund könnten Erinnerungen an Bouts wirksam gewesen sein. Für ein Motiv finde ich auf Tafelbildern keinen Vorgang, es scheint also eigene Erfindung des Miniaturmalers zu sein. Das ist die sorgliche Art, mit der Magdalena mit beiden Händen den Kopf der Maria hält, die sich zum Kuß des Sohnes niederbeugt. Die sehr ansprechende Betätigung der Magdalena kann nicht etwa vom Mittelbild des Berliner Mirafloresaltares abgeleitet werden, wo sich der Evangelist und Joseph von Arimathia um die Maria mitleidig bemühen.

Die Abhängigkeit unseres Künstlers von Roger van der Weyden und von Dirk Bouts läßt auf seine Tätigkeit an einem Ort schließen, wo diese beiden lebten. Das paßt nur für Löwen, wo Roger zu Anfang der 1440er Jahre und Dirk Bouts seit dem Ende der 1440er Jahre lebte. In der Kirche Unserer Lieben Frau vor den Mauern zu

[1]) Voll, Die Altniederländische Malerei, Leipzig 1906, S. 65, 77 und 286 schreibt das Florentiner Bild Roger ab, ich glaube es aber trotzdem als Beispiel für einen Roger angehörenden Typus heranziehen zu dürfen.

[2]) Das Pariser Bild ist vor 1445 entstanden, der Löwener Altar, zu dem das Berliner Bild gehört, ist 1467 vollendet. Heiland, Dirk Bouts (Straßburger Dissertation o. J.) S. 141 und 142. Das Berliner Bild ist also später als die Miniatur (wenn meine weiter unten vorgeschlagene Datierung richtig ist), aber um Bouts' geläufige Form des Frauenkopfes zu zeigen, konnte es wohl benutzt werden.

Löwen war früher die jetzt im Eskorial bewahrte Kreuzabnahme Rogers.[1]) In Löwen, so meine ich, muß unser Miniaturmaler gearbeitet haben.

Die kleinen Figuren in der unteren linken Ecke und die beiden Wappen auf dem unteren Rand geben für die Bestimmung unseres Blattes und für die Datierung sichere Anhaltspunkte. Das Schild rechts trägt den Doppeladler des Deutschen Reiches, das Schild links ist das königliche Wappen von Portugal. Dann ist die knieende junge Frau mit der schweren Kaiserkrone die portugiesische Prinzessin Eleonore, die Gemahlin des deutschen Kaisers Friedrich III.

Der Heilige hinter ihr, der die Prinzessin den himmlischen Personen des Bildes empfehlend vorstellt, ist nicht durch besondere Attribute ausgezeichnet. Er ist aber wohl sicher als der ältere Jakobus zu deuten, Portugals Landespatron, unter dessen besonderen Schutz die Königstochter gestellt war.

Eleonore, die Tochter des Königs Eduard von Portugal (1433—1438), ist 1437 geboren. Sie war dreizehnjährig, als 1450 Kaiser Friedrich wegen der Vermählung mit ihrem Bruder, dem König Alphons V. (1438—1481), in Verhandlung trat. Zwei vornehme Bewerber begehrten damals gleichzeitig die Hand der Prinzessin, außer dem deutschen Kaiser auch der Dauphin von Frankreich. Die jugendliche Eleonore gab aber in ausdrücklicher Erklärung dem Kaiser den Vorzug. Äneas Sylvius, ein treibendes Element dieses Ehebündnisses, schreibt über diese Bevorzugung seines Herrn in seiner etwas spitzigen Weise: Majus enim apud Exteros, quam apud suos nomen Imperatoris habetur.[2]) Die Bevollmächtigten beider Parteien (der deutsche Kaiser delegierte Äneas Sylvius, Georg von Volkensdorf und den Sekretär Michael Fullendorf) kamen im Sommer 1450 in Neapel am Hofe des Königs Alphons (des Oheims des Königs Alphons V. von Portugal) zusammen, wo nach 40tägiger Verhandlung der Ehevertrag abgeschlossen wurde. Danach sollte die Braut bis zum 1. November 1451 in einem italienischen Hafen den kaiserlichen Gesandten übergeben werden. Gleichzeitig mit der Krönung des Kaisers sollte die Vermählung in Italien stattfinden. Im März 1451 schickte der Kaiser seine beiden Hofkapläne Jakob Motz und Nikolaus Lankmann von Valkenstein nach Lissabon. Die Prinzessin Eleonore sollte in ihrer Heimat mit dem Kaiser durch Prokuration vermählt und dann zu Schiff nach dem italienischen Hafen Talamon überführt werden. Die beiden Gesandten hatten eine beschwerliche Reise, über Genf, die Rhone hinunter durch Frankreich und Spanien. Einmal fielen sie dabei auch unter die Räuber, die sie gänzlich ausplünderten. In San Jago di Compostella blieben sie mehrere Tage, um am Grabe des Landesheiligen die schuldige Andacht zu verrichten. Erst am 26. Juli 1451 kamen die Gesandten, feierlich eingeholt, in Lissabon an. Am 1. August fand durch Prokuration die eheliche Verbindung der Prinzessin Eleonore mit Kaiser Friedrich statt, der durch seinen Hofkaplan Jakob Motz vertreten war. Es folgten durch viele Wochen hindurch prunkvolle Feste, die König Alphons seiner scheidenden Schwester eingerichtet hatte. So viel Aufführungen, Umzüge, Turniere, daß die Braut keine Zeit fand, deutsch zu lernen, sich aber damit tröstete, auf der langen Seefahrt das Versäumte nachholen zu können. Erst am 12. November 1451 verließ die Flotte von sieben Schiffen, in denen die Braut mit Gefolge und Bedeckung untergebracht war, den Hafen von Lissabon. Nach langsamer stürmischer Fahrt, meist den Küsten entlang, landeten die Schiffe erst am 2. Februar

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Altniederländische Malerei, deutsche Ausgabe 236. Die Entstehung des Bildes ist gegen 1435 anzusetzen, Voll S. 53.

[2]) Chmel, Geschichte Kaiser Friedrichs IV. II, 1843, 624.

1452 in Livorno. Kaiser Friedrich lud die Braut nach Pisa, dann nach Siena, wo er sich am 23. Februar mit ihr vereinigte. Äneas Sylvius erzählt, daß der Kaiser beim ersten Anblick seiner jungen Frau von deren Schönheit angenehm überrascht gewesen sei.[1]) Daraus möchte man schließen, daß dem Kaiser ein gemaltes Bild seiner Braut vorher nicht eingeschickt worden ist. Am 9. März zog Friedrich mit seiner Gemahlin in Rom ein. Am 16. März wurde die feierliche Vermählung durch Papst Nikolaus V. in der Peterskirche vollzogen. Soweit die Geschichte dieser Heirat, die kunsthistorisch auch noch weiter interessiert, weil die Begegnung des Kaisers mit Eleonore vor den Toren von Siena fünfzig Jahre später von Pinturicchio als eine der Ruhmestaten des Äneas Sylvius Piccolomini in der Libreria des Sieneser Doms gemalt wurde.[2])

Die Kaiserin Eleonore wurde die Mutter von Kaiser Maximilian I., der seine romantischen Neigungen gewiß nicht vom pedantischen Vater überkam, sondern als Erbteil der portugiesischen Mutter besaß, deren Geschlecht so viele ritterliche Könige und kühne Seefahrer entstammten. Eleonore starb bereits 1467, dreißigjährig. Unsere Miniatur, die durch Bildnis und Wappen als ihr einstiges Eigentum erkannt ist, muß daher vor 1467 entstanden sein, wahrscheinlich aber zu einem sehr viel früheren Zeitpunkt.

Bei Betrachtung des Originals wird ganz deutlich, daß die Figuren der Kaiserin und des Heiligen hinter ihr und die beiden Wappenschilde spätere Zutaten sind. Sie wurden hinzugefügt, als das Bildchen für den Gebrauch der Kaiserin präpariert wurde. Ganz sicher aber sind diese nachträglichen Zusätze von einer andern, mindern Hand und nicht von derselben, die die Hauptdarstellung malte. Dieser Ergänzer war kein Niederländer, in der gröblichen Art erkenne ich die autochthone portugiesische Malweise.[3]) Ist das richtig (und ich glaube, daß diese Prämissen mir zugestanden werden müssen), dann ist auch das Datum dieser Miniatur ziemlich genau festzustellen.

In dem Bericht über die kaiserliche Heiratsgesandtschaft nach Lissabon geschieht der reichen und kostbaren Geschenke Erwähnung, die der jungen Prinzessin von ihrem königlichen Bruder mitgegeben wurden. Nach dem Brauch der Zeit fehlte darunter sicher nicht das kleine Reisealtärchen, um so weniger, als die Prinzessin einer langen und gefahrvollen Seereise entgegensah und Gebete zu den himmlischen Gewalten dem frommen Sinn jener Zeit gegen die Meernöte heilsam erschienen. Miniaturen sind zu Reise- und Hausaltärchen mehrfach verwendet worden. Unsere Miniatur war nach allen äußeren Merkmalen ursprünglich ein Einzelblatt von bildartigem Charakter und nicht etwa eine Buchseite. Nach der Vermählung durch Prokuration führte Eleonore außer dem eigenen Wappen auch das ihres kaiserlichen Gemahls, im Bildnis mußte sie auch schon mit der Kaiserkrone gezeigt werden. Wenn ihr der hl. Jakob in dieser Darstellung beigegeben wird, so geschah es in dem Sinne, die junge Braut beim Verlassen der Heimat unter den besonderen Schutz des Landespatrons zu stellen. Der Schluß ist bündig: wir besitzen in dieser Miniatur das Altärchen, das die Kaiserin Eleonore 1451 aus der portugiesischen Heimat mit auf die Reise nahm.

---

[1]) Expalluit primo Caesar, ut a longe sponsam venire animadvertit. At ubi prope venustam faciem, gestusque regios magis ac magis contemplatus est in sese rediit, coloremque pristinum recepit, hilaris factus, quia conjugem pulchram fama pulchriorem invenit, neque se verbis captum reperit, ut accidere solit principibus, qui per procuratores connubia contrahunt. Chmel II, 707.

[2]) Schmarsow, Raffael und Pinturicchio in Siena. Leipzig 1880.

[3]) Über portugiesische Miniaturmaler dieser Zeit s. Raczynski, Les Arts en Portugal, Paris 1846, S. 206.

Die Beziehungen des königlichen Hofes von Lissabon zu niederländischen Künstlern beginnen schon in der Generation vor der Prinzessin Eleonore. Ich erinnere an die bekannte Tatsache, daß Jan van Eyck 1428 nach Portugal reist, um die Prinzessin Isabella, die Tochter des Königs Johann I., die erkorene Braut (sie wurde die dritte Gemahlin) des Herzogs Philipp des Guten von Burgund, für diesen seinen Herrn zu porträtieren.[1]) Von 1430 an halten sich mehrfach niederländische Maler in Portugal auf.[2]) Nicht aber von einem solchen in Portugal lebenden Niederländer rührt unsere Miniatur her, sie ist wohl sicher in den Niederlanden, wie ich vermute, in Löwen gemalt worden und auf dem Handelswege nach Portugal gekommen. Als sie 1451 in den Besitz der Prinzessin Eleonore kam, muß es noch ganz frische Ware gewesen sein. Denn der nachgewiesene Einfluß des Dirk Bouts kann bei einem Miniaturmaler erst um diese Zeit wirksam gewesen sein. Die Entstehung der Miniatur wird also gerade in das Jahr 1450 zu setzen sein.

Als die Kaiserin Eleonore nach Vermählung und Krönung an der Seite ihres Gemahls über die Alpen zog, hat sie sich des Reisealtärchens vermutlich entäußert. Es blieb in Italien. Kam es bald, nachdem es gemalt war, auf dem Wege des Kunsthandels nach dem Süden Europas, so ist es wieder durch den Kunsthandel nach mehr als 400 Jahren von neuem im Norden beheimatet worden. Kunstwert, besondere Schicksale und die erste Besitzerin geben dem Blatt hohe Bedeutung.

---

[1]) Crowe und Cavalcaselle 84, Kaemmerer, Hubert und Jan van Eyck 46. — Isabellas Bruder war König Eduard, der Vater von Alphons V. und Eleonore, Isabella war also die Tante der Kaiserin Eleonore.

[2]) Crowe und Cavalcaselle 403.



Abb. 1
Detail aus dem Magiersturzrelief vom Tabernakel Sixtus' IV.

DAS KONFESSIONSTABERNAKEL SIXTUS' IV. UND SEIN MEISTER[1])

VON FRITZ BURGER

Unter Sixtus' IV. so eminent bedeutungsvollem Pontifikat war nach der Verordnung Pauls II. das Jubeljahr angebrochen, in dem durch die Bulle vom 29. August 1473 auch noch alle Ablässe aufgehoben werden sollten. Seit Weihnachten 1474 stand daher Rom mehr als je im Mittelpunkt der religiösen Welt.[2]) Sixtus IV. war der Mann dazu, diesem Feste nach jeder Richtung hin die rechte Weihe zu geben, und seit vielen Monaten regten sich denn auch allenthalben die Hände.[3]) Bildhauer und Architekten waren aufs eifrigste bemüht, der »durch das Blut der Apostelfürsten Petrus und Paulus geweihten Stadt« ein Festgewand anzulegen, damit die Pracht des Marmors im Vereine mit dem Zauber der Geschichte das sagenumwobene Bild der

[1]) Es ist das Verdienst Hugos von Tschudi, zuerst das Tabernakel einer kunstgeschichtlichen Würdigung unterzogen und seine Entstehung zeitlich sicher umschrieben zu haben (s. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. VIII, S. 11 ff.). Tschudi konnte jedoch nur unter ungünstigen äußeren Verhältnissen seine Studien in dem Dunkel der vatikanischen Grotten verfolgen, wo sich heute, wohl verwahrt, die Reste dieses neben dem Paulsgrabmal Minos bedeutendsten plastischen Quattrocentowerks Roms befinden. Wenn ich im folgenden die Ausführungen Tschudis teils bereichern, teils berichtigen kann, so ist dies lediglich der Liebenswürdigkeit des Maggiordomo S. H. zu danken, der mir die dort verborgenen Schätze in liberalster Weise zugänglich gemacht hat.

[2]) Bulle vom Jahre 1474 (s. Pastor, Geschichte der Päpste Bd. II, S. 512).

[3]) Siehe Pastor, a. a. O. II, S. 509.

weltbeherrschenden Roma in unvermindertem Glanze erstrahlen ließe. Die Kirchen und altehrwürdigen Heiligenbilder wurden restauriert, neue Brücken und Straßenzüge gebaut, vor allem aber der Mittelpunkt dieses festlichen Treibens, die Peterskirche, einer gründlichen Erneuerung unterzogen. Nur des Grabes des Apostelfürsten wurde deshalb zunächst nicht gedacht, da es vor nicht allzu langer Zeit von Paul II. gründlich und umfassend restauriert worden war, ein Ereignis, bedeutsam genug, um eine Medaille darauf schlagen zu lassen.[1]) Allein der glaubenseifrige Kardinal Giovanni Battista Mellini scheint es schmerzlich empfunden zu haben, daß bei all der Prachtentfaltung die allerheiligste Stätte leer ausgehen sollte.[2]) Freilich hat er nicht sofort Gehör für seine Pläne gefunden; denn erst nachdem das Jubeljahr schon angebrochen war, gelang es ihm, bei Sixtus IV. durchzusetzen, daß das alte Tabernakel ein neues Marmorgewand erhielt, damit es so seiner Bedeutung entsprechend wie in alten Zeiten an Pracht und Größe auch in Rom nicht seinesgleichen hätte. Bei der Ausführung war nun freilich doppelte Eile geboten. Den Hauptschmuck sollten vier große Reliefs mit Szenen aus dem Leben und Sterben des unten Bestatteten und dem Martyrium des ihm im Leben zunächst gestandenen Apostels Pauli bilden, um die herum die stattliche Schar der zwölf Apostel in fast lebensgroßen Freistatuen sich gruppierten. So sollte dieser monumentale Grabaltar, das Relief mit der Darstellung des Martyriums Petri dem Mittelschiff zugewandt, als ein marmorner Zeuge sittlicher Kraft aus dem weihevollen Halbdunkel ernstmahnend dem Eintretenden entgegenblicken, zugleich ein glänzendes Tropaion, das die Nachfolger des ersten hier unschuldig gerichteten Statthalters Christi als Zeichen ihrer Macht über den Trümmern der Riesenbauten ihres grausamsten Feindes errichten ließen. Aber dieses Tabernakel hatte das Unglück, für die ewige Stadt nur der Herold einer neuen geistigen und künstlerischen Ära zu sein, die mit Siebenmeilenstiefeln hinterherfolgte. Der Gedanke sieghafter Macht und weltumspannender Größe konnte in seinem Verlangen nach monumentalem Ausdruck wenige Jahrzehnte später sich ganz anderer Ausdrucksmittel bedienen, und diesen neuen künstlerischen Ideen mußte unser Tabernakel, das erste bescheidene Zeichen des neu erwachenden Kraftbewußtseins der erstarkenden päpstlichen Weltmacht, zum Opfer fallen: Bramante brauchte Platz für das marmorne Riesenzelt, das er über dem Grabe Petris wölben wollte.

Um sich die Gestalt dieser wichtigen Frührenaissanceschöpfung zu rekonstruieren, ist es notwendig, sich zunächst deren Umgebung soweit wie möglich zu vergegenwärtigen. Das Apostelgrab bestand aus einer überwölbten, nach außen allseitig glatt abgeschlossenen Gruft mit annähernd quadratischem Querschnitt.[3]) Durch die das Mittelschiff überragende Vorderseite führte der Eingang über Stufen nach der etwas tiefer liegenden Gruft (s. Grundrißrekonstruktion Abb. 2). Das Ganze schnitt in den Boden der dahinterliegenden, gleichfalls erhöhten Chorpartie ein, deren Stufen in annähernd derselben Flucht wie die Vorderseite der Gruft gelegen zu haben scheinen. Vor dieser nun erhoben sich, nur durch einen Architrav verbunden, in zwei Reihen zwölf energisch gewundene Säulen, die uns heute noch in den Loggien der Kuppelpfeiler erhalten sind. Der Raum zwischen den Säulen war nach den älteren Berichten mit einem Bronzegitter, später dann durch Marmorschranken abgeschlossen, von denen

---

[1]) Siehe Bonanni, Numismata pontificum, Tab. I.

[2]) Nach Platina Grimaldi; ferner Tschudi, a.a.O. S. 12 und Müntz, Les arts à la cour des papes, III, 149.

[3]) Die Quellen sind hierfür größtenteils von Platner-Bunsen, Beschr. der Stadt Rom, zusammengestellt (s. II, 1, S. 87 ff.).

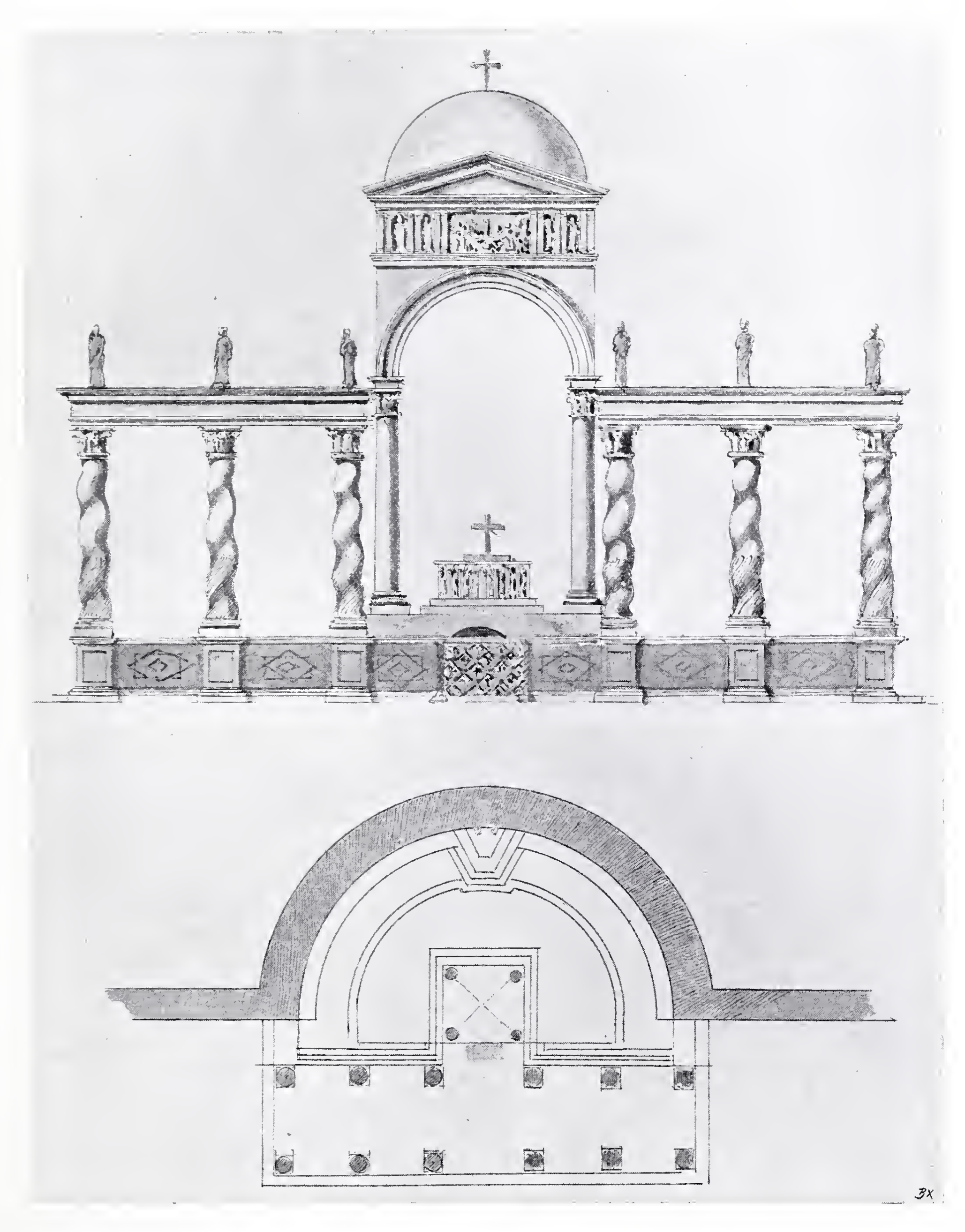


Abb. 2
Rekonstruktionsversuch des Tabernakels Sixtus' IV. und seiner Umgebung in Alt-St.-Peter

sich Reste in den Grotten des Vatikans befinden. Ob bei diesem neuen Abschluß die fünf Türen, die zwischen den Säulen nach dem Allerheiligsten führten, erhalten blieben, ist ungewiß.

Wichtig für unsere Untersuchungen ist, daß die Confessio den *Hauptaltar* trug, der, wie wir wissen, schon von Pelagius mit einer Goldblechdekoration, augenscheinlich analog dem von S. Ambrogio in Mailand, geschmückt wurde.[1]) Darüber erhob sich gleichfalls seit alters her ein metallenes Ziborium, das wiederholt durch edelmütige fürstliche Stiftungen erneuert wurde. Nachdem der metallene Reichtum dieser Stätte mehrere Male räuberischen Horden zum Opfer gefallen war, scheint sie erst Ende des XIII. oder Anfang des XIV. Jahrhunderts aufs neue ihrer Bedeutung würdig geschmückt worden zu sein. Es war zu derselben Zeit, als die heimische Kunst erwachte und der Aufträge bedurfte. Kein Geringerer als Giotto soll das erste Altartriptychon gemalt haben, und die Münze Pauls II. zeigt mit dem Rundbogen und den Ecktürmchen die stärksten Analogien zu den ähnlichen Schöpfungen *Arnolfo di Cambios*, wie u. a. dem Tabernakel in San Paolo fuori le mura. Nach der Restauration unter Paul II. tritt das Tabernakel in die vorletzte Phase seiner Geschichte. Bei der Zerstörung im XVI. Jahrhundert hat man sich leider nur auf die Bewahrung des figürlichen Teiles beschränkt und nicht wie beim Grabmal Pauls II. wenigstens das eine oder andere Stück der architektonischen Formen erhalten. Wir sind deshalb bei der Rekonstruktion des Tabernakels allein auf die kleine figürliche Skizze angewiesen, die uns Grimaldi hinterlassen hat,[2]) und auch diese ist leider eine nicht ganz lautere Quelle. Grimaldis Skizzen halten sich im allgemeinen wohl an die Tatsachen, allein sie geben die einzelnen Monumente nur selten vollständig wieder, denn das Schwergewicht liegt im *Text*, nicht in der *Zeichnung*. Das beweist z. B. die Skizze vom Grabdenkmal Pauls II., die nicht einmal mit der Beschreibung übereinstimmt[3]) und nur eine Abbreviatur des Monumentes gibt, die detaillierte Ergänzung aber der Beschreibung überläßt. Und nur um eine Abbreviatur handelt es sich, wie wir sehen werden, auch in vorliegender Zeichnung des Grimaldi vom Tabernakel Sixtus' IV.

Erhalten sind uns in den Grotten des Vatikans die vier großen Marmorreliefs (s. die Lichtdrucktafeln) und zwölf Statuen.[4]) Grimaldi[5]) ordnet diese so an, daß über den vier das Ganze stützenden Säulen auf jeder Seite ein Relief, flankiert von einem Statuenpaar in Nischen, angebracht erscheint. Daß nun diese Zeichnung Grimaldis zum mindesten nicht den ganzen bildnerischen Schmuck des Tabernakels registriert, also einer kritischen Nachprüfung auf ihre historische Treue bedarf, beweisen uns acht kleine Reliefs (Abb. 20 u. 21), die laut Inschrift zum Altar Sixtus' IV. gehört haben. Hier beginnen die Schwierigkeiten der Rekonstruktion, für die auch Tschudi keine Lösung fand. Diese Reliefs stellen in acht einzelnen, von Pilastern flankierten Stücken die Verurteilung Petri und Pauli dar. Tschudi wies nun zunächst auf die Möglichkeit hin, daß die Reliefs vielleicht in der Grimaldischen Zeichnung durch die Rechtecke, die paarweise den Haupteingang flankieren, angedeutet sein könnten, so daß die übrigen vier dann auf der Rückseite angebracht zu denken wären. Er verkennt dabei freilich nicht, daß eine derartige Verzettelung der kompositionell zusammengehörigen Figuren unwahrscheinlich und störend ist. Nach unserer Auffassung ist jedoch eine derartige Anordnung schon deshalb unmöglich, weil die Rückseite der einzige Platz war, von der aus der Zugang

[1]) Platner, a. a. O. S. 90.

[2]) Siehe des Verfassers Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1904, S. 225, Abb. 1, und Grimaldi, Codex Barberini, XXXIV, 50, Bl. 160.

[3]) Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals S. 244 ff.; Grimaldi, a. a. O. Bl. 50, 185 a.

[4]) Die übrigen hier nicht abgebildeten siehe Zeitschrift für bildende Kunst, a. a. O. 227, Abb. 2—11.

[5]) Abb. 7, s. Zeitschrift für bildende Kunst 1904, S. 226, Abb. 1.

zu dem erhöhten Altar stattfinden konnte und hierdurch die Rückwand der Confessio, falls deren obere Decke nicht ohnedies mit der Bodenflucht des Chores in gleicher Höhe lag, ganz oder teilweise durch die zum Altar führenden Stufen verdeckt gewesen sein muß. Auch die von Schmarsow ausgesprochene Hypothese, wonach die Reliefs paarweise eine Eckverkröpfung neben den äußersten Nischen geziert hätten, ist, abgesehen wieder von der geschmacklosen Trennung der Figuren, unwahrscheinlich, erledigt sich aber einfach dadurch, daß die Maße der Pilaster nicht mit der Mindesthöhe der Säulchen der Reliefs übereinstimmen. Der Fehler liegt nur darin, daß Tschudi die Zeichnung Grimaldis, der zufolge die *Confessio selbst zum Altar wird*, ernst nahm und außer acht ließ, um welche Dimensionen es sich dabei handelt. Da die Reliefs nahezu 3 m lang sind, die Minimalbreite der Nischen ohne Zurechnung etwaiger Pilaster, unter Berücksichtigung der Maße der Figuren 60 cm ergibt, so folgt daraus, daß die Seitenlänge des Tabernakels mindestens $5^1/_2$—6 m betragen und daher die bei Grimaldi als »Altar« dienende Fläche der Confessio einen Flächeninhalt von 30—35 qm gehabt haben muß. Es liegt auf der Hand, daß diese Fläche nicht als Altar gedient haben kann. Dazu kommt noch, daß die Münze Pauls II. doch ausdrücklich den Altar in den üblichen Proportionen unter dem Tabernakel zeigt. Außerdem gibt die Gruppierung der Reliefs, wie wir sehen werden, uns die Gewißheit, daß diese nur eine *einzige gerade Fläche* zusammenhängend dekoriert haben können. Hierbei erhält man aber Maße, die genau den für Monumentalaltäre üblichen Verhältnissen entsprechen. Da also die Grimaldische Zeichnung in dem oberen Teil des Tabernakels eine Unterbringung der kleinen Reliefs nicht zuläßt, vielmehr, wie Tschudi richtig sagt, diese einzige authentische Anordnung völlig über den Haufen werfen würde, andrerseits die Zeichnung Grimaldis erwiesenermaßen durch einen früher vorhandenen Altar ergänzt werden muß, Größe und Anordnung der Reliefs genau für diesen passen und das Tabernakel ohne Altar überhaupt sinnlos wäre, kann der Richtig-



Abb. 3
Detail aus dem Martyrium Petri vom Tabernakel Sixtus' IV.

keit dieser Placierung kaum ein Zweifel mehr begegnen. Die Oberflächlichkeit des Zeichners, das Kruzifix statt auf einen besonderen Altar direkt auf den Boden der Confessio zu stellen, rechtfertigt sich uns durch die Kleinheit der Zeichnung und braucht daher nicht ernst genommen zu werden. Wie nun der untere, so ist auch der *obere Teil* nur eine Abbreviatur der ehemaligen Wirklichkeit. Die großen *Reliefs* und die Apostelfiguren werden bei Grimaldi einfach über dem freiliegenden horizontalen Gebälk angeordnet. Allein da die Breite seiner Seite 5½—6 m beträgt, *so ist eine derartige Anlage einfach aus statischen Gründen unmöglich.* Wohl kommen freiliegende Architrave in dieser Größe auch bei anderen Tabernakeln vor. Aber eine Belastung des Gesteins ist mit solcher Spannweite ohne Zuhilfenahme moderner Eisenverdüblungstechnik nicht möglich. Andrerseits darf aber an Grimaldis Anordnung der Reliefs und Skulpturen, ohnedies der einzig möglichen, nicht gerüttelt werden. Ich kenne nun zur Lösung der Schwierigkeiten nur den einzigen Ausweg, anzunehmen, daß Architrav, Reliefs und Statuen auf einem über den Säulen sich erhebenden *Bogen* geruht haben. Ein solcher Bogen *aber war bereits an dem von Paul II. restaurierten Tabernakel vorhanden*, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß *ebenso wie der Altar so auch der Bogen einfach beibehalten wurde und der Neubau sich lediglich auf den Aufsatz des skulpturellen Teils darüber nebst der architektonischen Bekrönung beschränkte.* Jedenfalls fügen sich auf diese Weise die uns erhaltenen Reste des Tabernakels zwanglos der uns von Grimaldi überlieferten Anordnung der Skulpturen ein, ohne dieselbe irgendwie zu verändern. Die Notwendigkeit und die Art der *Ergänzungen* entspricht ganz dem, was wir bei den übrigen Zeichnungen Grimaldis gewohnt sind.



Abb. 4
Detail aus der Trajanssäule

Die Beantwortung der Frage nach der Gestalt des Ganzen löst nun zugleich die nach dem *Meister* des Tabernakels aus. Die Nachrichten, die wir darüber besitzen, widersprechen sich. Es ist das Verdienst Tschudis, darauf hingewiesen zu haben, daß der von Albertini [1]) als Meister des Tabernakels bezeichnete *Matteo Pollajuolo* nur für eine Reihe der *freistehenden Figuren* in Betracht kommen kann, die ich kürzlich in der Zeitschrift für bildende Kunst publizieren konnte. Die übereinstimmenden Nachrichten Vasaris [2]) und Albertinis über diesen Bruder Cronacas wie andrerseits der stilistische Befund lassen keinen Zweifel an der Richtigkeit dieser Hypothese aufkommen. Wichtiger ist schon die aus stilkritischem Wege zu erweisende Teilnahme *Mino da Fiesoles*, der zwei Statuen der Apostel gemeißelt hat. Man hat nun mit Rücksicht auf die Verwandtschaft des Tabernakels des Kardinals Estouteville von Mino da Fiesole mit der Komposition des über der Confessio in St. Peter [3])

[1]) Siehe Albertini, Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae Bl. 84b, herausg. von Schmarsow, S. 16. »Manu Mathei Pullarii Flor. sculptoris praeclariss.«

[2]) Vasari, Le Monnier, Bd. VIII, S. 126 (s. hierüber Tschudi, a. a. O. S. 17ff.).

[3]) Gnoli, Archivio storico dell' arte, III, 1890, S. 91; E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, I, S. 33. Bezeichnend ist, daß auch das Tabernakel Minos nach der Gnolischen Rekonstruktion einen *Bogen* aufweist.

errichteten angenommen, daß Mino die Ehre des Entwurfs des Ciboriums gebührt. Allein abgesehen davon, daß die Verwandtschaft in der allgemeinen Anlage nicht eben sehr groß ist (es fehlen beispielsweise die die Mittelreliefs flankierenden Nischen), ist unser Meister der Reliefs in Komposition und Relieftechnik Mino überlegen und spricht hier ganz seine eigene Sprache; auch ist diese Kompositionsweise vorher in Minos Werken nicht nachweisbar, und die Reliefs lassen die Beeinflussung durch eine fremde Kunstweise deutlich erkennen. Man muß also annehmen, daß hier Mino der Nehmende und nicht der Gebende gewesen ist. Allerdings ist auch unser Meister im Stil nicht frei von Einflüssen Mino da Fiesoles. Übersehen wurde bis heute eine Notiz des *Fulvius Sabinus*[1]), der den *Giovanni Pollajuolo* als den Schöpfer des Tabernakels bezeichnet; allein da er dazufügt, daß dieser auch das Grabmal *Innozenz' VIII.* geschaffen hat (in sacello quod ipse Pontifex adhuc vivens a Ioanne Pulario Florentino extructum, qui etiam Innocentii VIII ex eodem metallo monumentum conflavit), Antonio Pollajuolo aber oder sein Bruder keinesfalls als Meister unserer Reliefs in Frage kommen kann, scheint mir diese Notiz weiter keine Beachtung zu verdienen, um so weniger, als wir von der künstlerischen Tätigkeit dieses jüngsten Bruders und Erben Antonios gar nichts wissen. Eher könnte man eine indirekte Bestätigung für die Teilnahme Matteo Pollajuolos darin erblicken, dessen Name verwechselt erscheint und mit dem Schöpfer des Papstgrabmals identifiziert wird. Da sonstige Nachrichten und Urkunden fehlen, ist die genaue stilistische Analyse der Reliefs der einzige gangbare Weg, der zum Ziele führen kann. Schon der erste Blick läßt die auffallend reiche Verwertung *antiker Formen und Motive* erkennen. Die Vorbilder hierzu glaubte Tschudi am *Konstantinsbogen*[2]) suchen zu sollen, doch sind diese Verwandtschaften mehr allgemeiner Natur. Tatsächlich hat nicht so sehr dieser Bogen, sondern hauptsächlich *die Trajanssäule das Formenalphabet für fast alle Kompositionen der Reliefs geliefert*, und zwar selbst da, wo Tschudi, wie beispielsweise

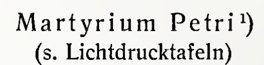


Abb. 5
Detail aus der Trajanssäule

[1]) Fulvius Sabinus »de urbis antiquitatibus« (ed. 1545), 148.
[2]) Tschudi, a. a. O. S. 15.

bei der nackten Gestalt des von Petrus geheilten Lahmen, ein Durchbrechen des Naturalismus in der antikisierenden Kunst unseres Meisters vermutet. *Es gibt in der Renaissance kein zweites so interessantes und für die Arbeitsweise der Künstler geradezu typisches Beispiel als unser Tabernakel.* Kaum eine Figur ist ganz selbständig erdacht, noch weniger die Gruppen, und doch ist die antike Form trotz mancher plumpen Details in kongenialer Weise in den Dienst der Szenen aus der Apostelgeschichte gestellt. Will man also das Eigene vom Übernommenen sondern und durch Vergleich beider den Stileigentümlichkeiten unseres Meisters näherkommen, so bedarf es zuerst einer genauen Bestimmung der antiken Vorbilder.

Sehr zahlreich sind im



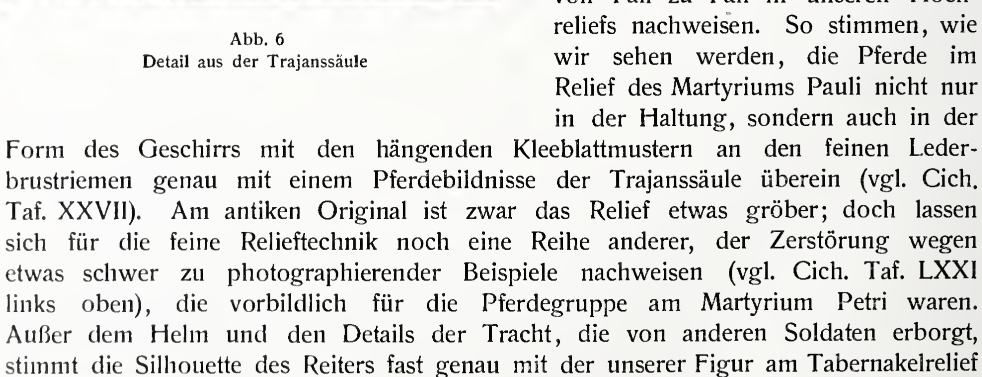
Martyrium Petri[1]
(s. Lichtdrucktafeln)

bereits die Entlehnungen aus der *Trajanssäule* (Abb. 4).

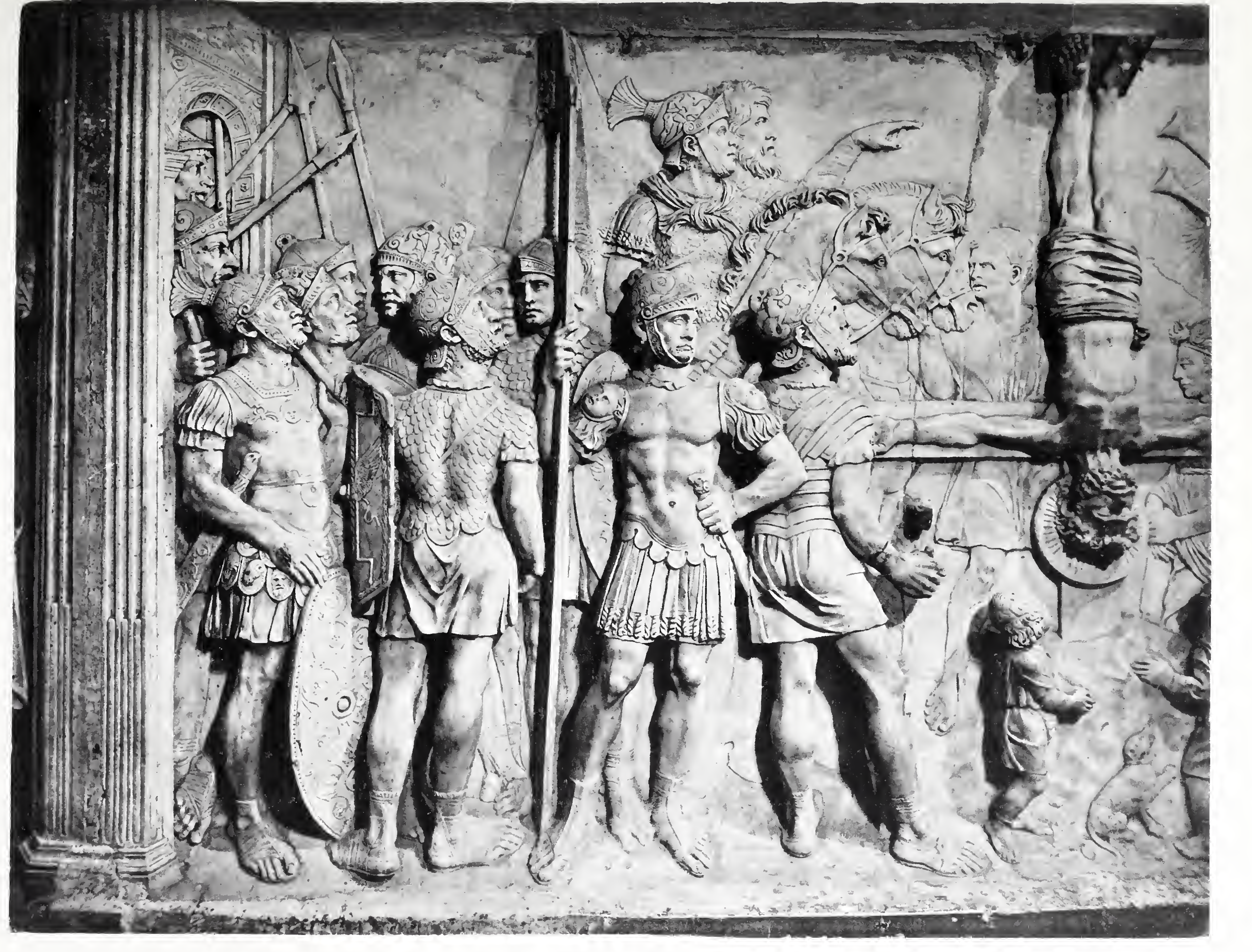


Abb. 6
Detail aus der Trajanssäule

Gleich die Figur des *vom Rücken gesehenen Kriegers* links im Vordergrunde, der sein Schild im Arme hält und nach rechts blickt, hat ihr Vorbild in der Trajanssäule zu suchen (Abb. 4; Cichorius Taf. XVIII, Nr. 551). Die *danebenstehende Figur* ist eine *römische Imperatorengestalt* im Soldatengewande. Die dahinter sichtbar werdenden, in feinem Relief gegebenen *Pferdeköpfe* sind wieder der *Trajanssäule* getreu nachgebildet. Tschudi wies auf das Pferd der Reiterstatue des Mark Aurel hin. Allein abgesehen von der Relieftechnik und dem für den Pferdetypus der Trajanssäule charakteristischen »Hechtkopf«, lassen sich die Vorbilder von Fall zu Fall in unseren Hochreliefs nachweisen. So stimmen, wie wir sehen werden, die Pferde im Relief des Martyriums Pauli nicht nur in der Haltung, sondern auch in der Form des Geschirrs mit den hängenden Kleeblattmustern an den feinen Lederbrustriemen genau mit einem Pferdebildnisse der Trajanssäule überein (vgl. Cich. Taf. XXVII). Am antiken Original ist zwar das Relief etwas gröber; doch lassen sich für die feine Relieftechnik noch eine Reihe anderer, der Zerstörung wegen etwas schwer zu photographierender Beispiele nachweisen (vgl. Cich. Taf. LXXI links oben), die vorbildlich für die Pferdegruppe am Martyrium Petri waren. Außer dem Helm und den Details der Tracht, die von anderen Soldaten erborgt, stimmt die Silhouette des Reiters fast genau mit der unserer Figur am Tabernakelrelief



[1]) Siehe Dionigi, Sacrarum Vat. Bas. crypt. monumenta Taf. LXXX.

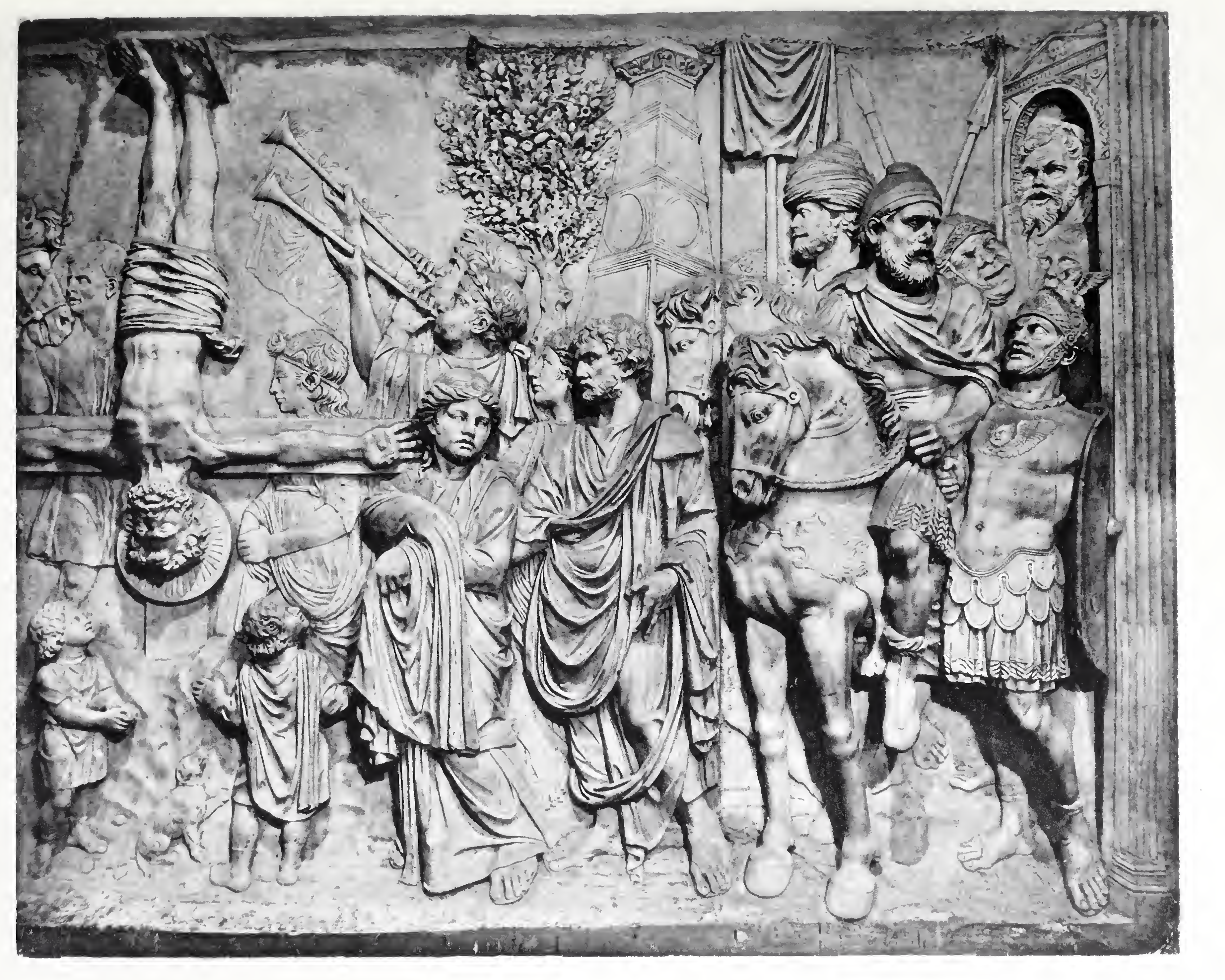


PIETRO PAOLO D'ANTONIO GEN. NISO

KREUZIGUNG PETRI, RELIEF VOM TABERNAKEL SIXTUS' IV., LINKE HÄLFTE

ROM, GROTTEN DES VATIKANS

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



PIETRO PAOLO D'ANTONIO GEN. NISO

KREUZIGUNG PETRI, RELIEF VOM TABERNAKEL SIXTUS' IV., RECHTE HÄLFTE

ROM, GROTTEN DES VATIKANS

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

überein.[1]) Auch die neben *dem lanzenhaltenden Krieger stehende Gestalt*, die zum Kreuze aufblickt, ist den Reliefs der Säule entnommen. Es ist ein *holzfällender Soldat* — man beachte, wie die Bewegung des Vorbildes sich noch in der Haltung des rechten Armes ausdrückt —, dessen linkes Bein nur etwas weniger gestreckt ist (s. Abb. 10; Cich. Taf. XXXIX). Selbst die zu dem *Kreuz aufschauenden Kinder* stammen aus der Trajanssäule, während dagegen die danebenstehende weibliche Gestalt eine bekannte antike Figur im Halbprofil wiedergibt, die bald als »Frau des Drusus« im Museum der Uffizien und in dem zu Neapel, bald als »Vestalin«, wie auf dem Forum Romanum, erscheint. Nur der linke Arm ist im antiken Original etwas höher, der rechte etwas tiefer genommen und der Kopf dort zumeist weniger geneigt.

Die *beiden Bläser* über dieser weiblichen Figur sind wieder der Trajanssäule nachgebildet (Abb. 5), und zwar so, daß der rückwärtige der beiden dort Dargestellten mit dem vorderen unseres Reliefs fast bis ins kleinste übereinstimmt, während der vordere zurückgesetzt ist und nur der Kopf sichtbar bleibt. Auch die hinter dieser weiblichen Figur stehende männliche Gestalt ist bis ins kleinste der Figur des opfernden Trajans abgebildet (Abb. 6). Nur die Reiter und Pferde der beiden Türken sind teils eigene Erfindung, teils durch Schülerhand ausgearbeitet. Doch soll damit nicht gesagt sein, daß sich der Meister nicht auch von seinen Vorbildern stärker emanzipieren konnte. Gerade in dieser hinsichtlich des Gegenständlichen erstaunlich freien Verwertung der antiken Elemente unter Beibehaltung aller Details und Stileigentümlichkeiten liegt die Bedeutung, die diese Reliefs in prinzipieller Hinsicht für die Kunstgeschichte haben. Hierfür ist besonders

die Gefangennahme und das Martyrium Pauli[2]) (s. Lichtdrucktafeln)

ein glückliches Beispiel. Gleich die Gruppe der *Gefangennahme* gehört zum Besten, was die heimisch römische Quattrocentoplastik überhaupt aufzuweisen hat. So energische, derb realistische Szenen in antik römischem Gewande hat kein anderer Meister in Rom geschaffen; und verwandter konnte ein Künstlergeist der Formenwelt Trajanscher Zeit nicht sein, er müßte denn die Modulationsfähigkeit moderner Akademieschüler haben. Wohl finden sich an der Säule mancherlei Analogien zu den Bewegungsmotiven unserer Gestalten, allein diese Gruppe muß doch als das geistige Eigentum unseres Helden gelten. Dagegen ist das Vorbild des gleichfalls außerordentlich fein modellierten Pferdes wieder an der Säule zu suchen (Abb. 7), während die Reiter selbst freier nach verschiedenen Vorbildern zusammenkomponiert erscheinen. Genauer hält sich der Künstler ebenso wie Filarete in dem *Henker* Pauli an einen *holzfällenden Soldaten* der Säule. Nur die Arme sind etwas höher genommen (Cich. Taf. XIII, Nr. 3371). Auch die *beiden dahinterstehenden Bläser* (vgl. auch Abb. 5) sind in der Haltung getreu den Skulpturen der Trajanssäule nachgebildet (de Rossi Taf. 88 und Cichorius Taf. X. IV. 25). Sehr lehrreich, um den Meister bei der Arbeit zu belauschen, ist nun der Vergleich jener *drei um den Thron des Feldherrn stehenden Soldaten* mit einer analogen Gruppe der Trajanssäule. Die dort etwas lose aneinandergereihten Figuren sind enger zusammengezogen, wobei natürlich auch Arme und Beine etwas verschoben werden (Abb. 8). Die Figur des *schildtragenden, vom Rücken ge-*

[1]) Für das proportionelle Verhältnis von Reiter und Pferd, das von unserem Vorbilde etwas verschieden ist, lassen sich eine Reihe von weiteren Analogien in der Trajanssäule nachweisen.

[2]) Dionigi, a. a. O. LXXX. — Diese beiden Tafeln werden dem nächsten Hefte beigegeben.

sehenen Soldaten ist jedenfalls dieser Gruppe entnommen (s. Cichorius Taf. LXXXV). Nur der Kopf der hier in Frage kommenden Gestalt ist nach rechts gewandt. *Der sitzende Nero* ist ein *getreues Abbild einer Feldherrngestalt* der Säule (vgl. Abb. 14).

Das künstlerisch weitaus bedeutendste Relief, wenigstens soweit die Hand des Meisters selbst dabei in Frage kommt, ist der

Sturz des Magiers[1]) (Abb. 9 u. 10).

Das Relief zerfällt nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch und kompositionell in zwei Hälften. In der Mitte liegt der *Magier* vor dem nur fragmentarisch gegebenen hölzernen Turm (Belagerungsturm), von seinem stolzen Fluge herabgestürzt. Er ist die genaue Kopie eines *gefallenen Barbaren der Trajanssäule* (Abb. 11). Die Gruppe rechts, zweifellos die schönste des ganzen Reliefs in Form und Auffassung, hat der Künstler gleichfalls im einzelnen genau der Antike nachgebildet, wozu noch allgemeine Verwandtschaften in der Gruppenbildung mit einem Relief der Trajanssäule kommen (Cich. Taf. XXXIV, Nr. 115 und 116 sowie Taf. LXI, Nr. 219). — Die mittelste Figur ist jedoch eine genaue Kopie einer Gestalt, die zu Füßen des Thrones des Konstantin an dem Relief desselben Bogens steht (Abb. 12). — In der rechten Hälfte scheint der vor dem Zauberer mit trauernder Geste Stehende eine Wiederholung des »Trajan« aus dem Martyrium St. Petri zu sein; doch dürfte hier mit Rücksicht auf die Abweichungen, vor allem auch der Gewandtechnik, ein anderes Vorbild in Betracht kommen, vielleicht eine analoge Figur des *Bogens von Benevent*, der, wie wir später sehen werden, wahrscheinlich noch für andere Figuren verwertet wurde. Eine verwandte, an Denkmälern spätrömischer Monumente ohnedies häufige Gestalt kommt auch am Mark-Aurel-Bogen (s. Rossini Taf. XLIX) vor. Der vor dem *Throne Neros vorbeischreitende Soldat* ist nach der Trajanssäule (Cich. Taf. LXXXV) gebildet, nur ist das Attribut in der rechten Hand ein anderes. Nero selbst ist ein getreues Abbild der analogen Gestalt der Trajanssäule (Abb. 13). Ebenso sind die beiden dahinterstehenden Figuren dem die Fortifikation anordnenden Trajan und dem ihn begleitenden Feldherrn mit wenig Abweichungen nachgebildet (Abb. 14).

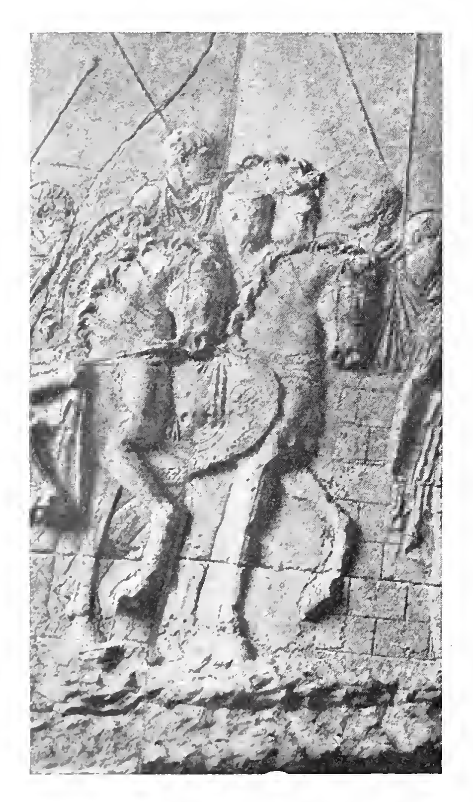


Abb. 7
Detail aus der Trajanssäule

Nur für wenige Figuren können die Vorbilder in dem letzten, gleichfalls in zwei Teile zerfallenden Relief:

[1]) Dionigi, a. a. O. LXXIX.

Die Schlüsselverleihung und Heilung des Lahmen[1]) (Abb. 15 u. 16), mit Sicherheit nachgewiesen werden, da hier eine Schülerhand tätig war, die die Spuren der Vorbilder etwas verwischt hat; doch ist die Nachahmung antiker Vorbilder für jede einzelne Figur gut erkennbar. (Das Relief scheint die Rückseite des Tabernakels geschmückt zu haben.) Zunächst ist die Gestalt des sich aufrichtenden Lahmen die beste Figur des Ganzen. »Man sieht, wie die Heilkraft seine Glieder durchströmt; denn die Art, wie er das Bein anzieht und mit dem rechten Arm vom Boden abstößt, läßt schon die Energie des sicheren Willens erkennen.«[2]) Diese Figur ist nichts anderes als die *Kopie eines vom Pferde gefallenen Barbaren* (Abb. 5). Nur das *innere* Bein ist den Umständen entsprechend nicht ausgestreckt, sondern angezogen. Was der Meister aus solchen, einem ganz andern Zweck dienstbaren Figuren zu machen wußte, ist erstaunlich. Tschudis Worte beweisen uns, daß der beabsichtigte Eindruck trotz der genauen Einhaltung der Form des Vorbildes erreicht wurde. Die *Figur Petri* verleugnet gleichfalls ihren antiken Ursprung nicht; doch ist das Vorbild hier mit Sicherheit nicht nachzuweisen. Möglich, daß sie aus dem Bogen von *Benevent* stammt, wo sie sich, wie die zu Häupten des Lahmen stehenden Figuren, *in derselben Gruppierung* findet; doch scheint diese Gestalt eine Kopie aus dem Pendant des Reliefs an demselben Bogen (Abb. 17) zu sein. Auffällig ist, daß die beiden das Relief links und rechts einfassenden Figuren zwei an analoger Stelle befindlichen eines Reliefs desselben Bogens entsprechen. *Es wäre dies die einzige uns bekannte Benutzung des Bogens von Benevent in der Frührenaissance*, eine Tatsache, die jedenfalls darauf schließen läßt, daß der Meister einmal im Süden tätig war, vielleicht sogar aus der dortigen Gegend stammt und diesen Bau studiert hat. Wir werden hierauf zurückkommen. Belustigend wirkt die eine



Abb. 8
Detail aus der Trajanssäule

[1]) Dionigi Taf. LXXIX.
[2]) Tschudi, a. a. O. S. 14.

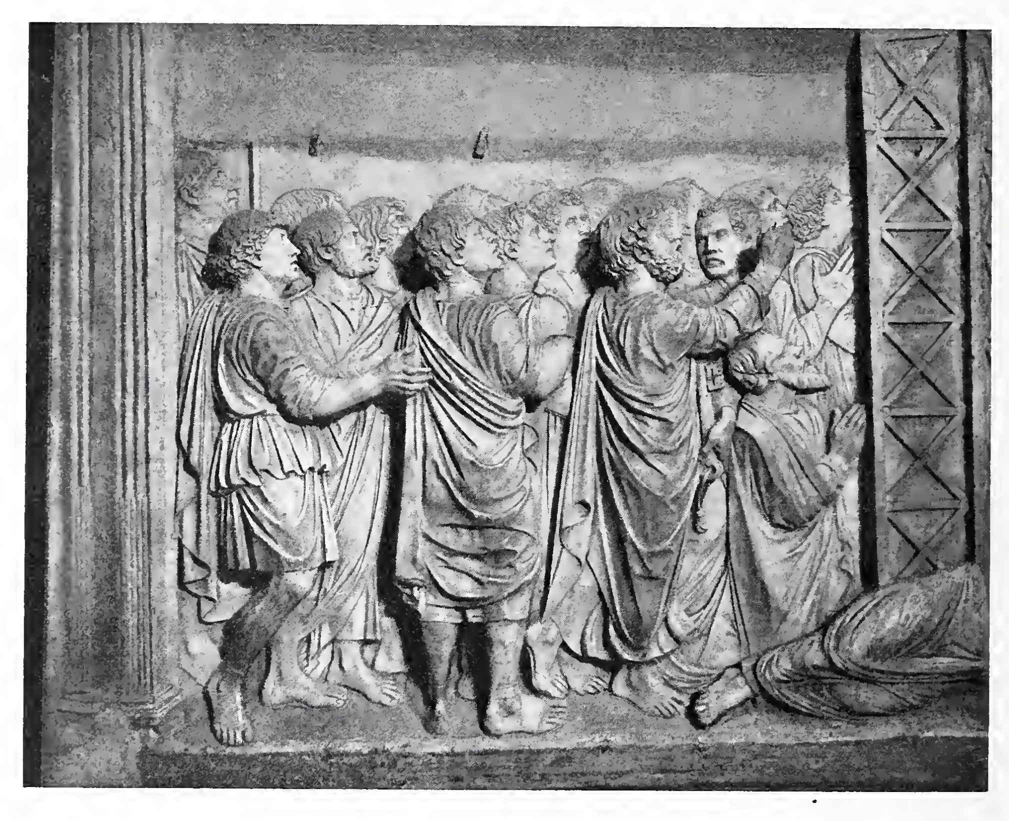


Abb. 9
Sturz des Magiers (linke Hälfte)
Relief vom Tabernakel Sixtus' IV.

der beiden, links neben Petrus stehenden Gestalten, die die Kopie eines bittflehenden Barbaren der Trajanssäule ist. Die Geste ist genau beibehalten; nur ist die ganze Gestalt im Gegensinne gegeben und der innere Arm durch die eingeschobene nächstfolgende Figur verdeckt (Abb. 18).

Daß auch die rechte Hälfte reichlich antike Typen verwertet, beweisen uns die Köpfe der Figuren, die teilweise ganz vorzüglich gearbeitet sind. Da findet sich der Zeus von Otricoli neben den feingeschnittenen Zügen eines römischen Feldherrn, der seinerseits wieder in das ernste Auge eines Barbaren mit weichem, mächtig wallendem Barthaar blickt. Die vor Christus stehenden Jünger nehmen sich da in ihrer peruginesken Geste etwas kurios aus. Die Tätigkeit unseres Helden hat sich hier wohl auf die Ausführung der genannten Köpfe beschränkt, während der Rest recht und schlecht von einem Schüler Minos gearbeitet wurde, der zwei der Freistatuen gemeißelt hat und auch an der rechten Hälfte des Reliefs teilweise mittätig war. Darauf weisen vor allem die hier ganz unproportionierten Gestalten hin, die gar nicht vom Grunde loskommen und nur mühselig sich eine kubische Existenz zu erringen wissen, teilweise auch die etwas andere Gewandbehandlung.

Ob nun die erheblich plumperen Gestalten der kleinen Altarreliefs (Abb. 19 und 20) auf eine hier mitarbeitende Schülerhand paduanischer Herkunft zurückzuführen sind oder

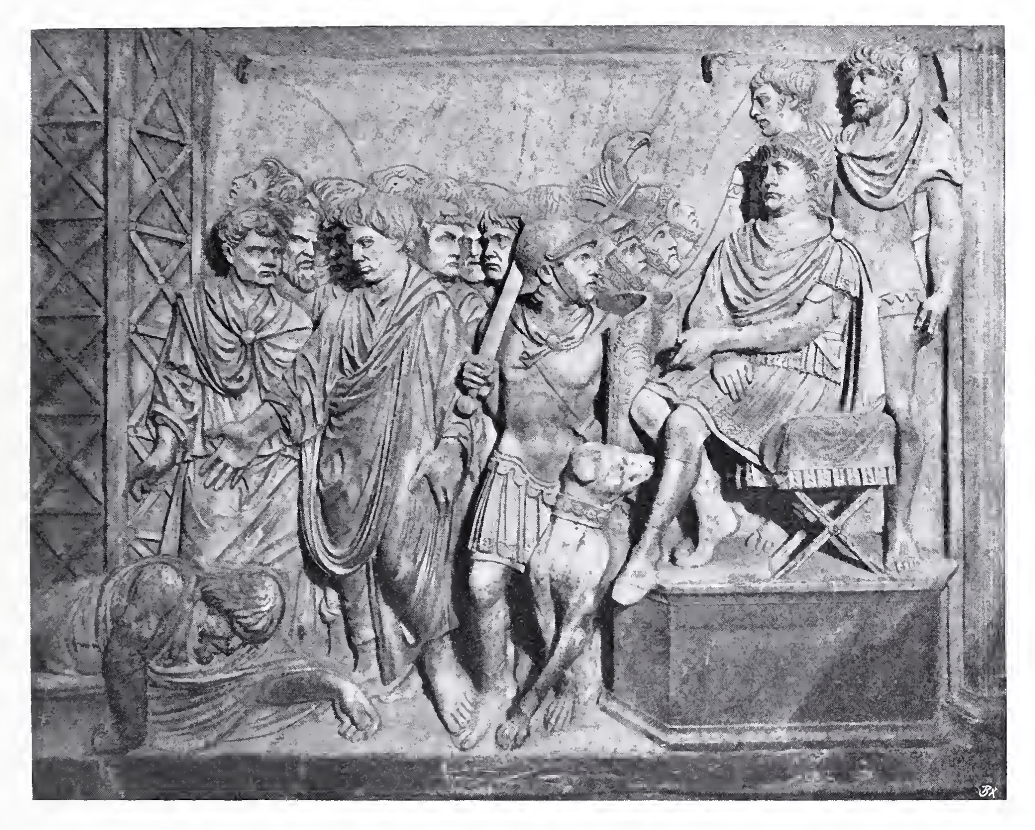


Abb. 10
Sturz des Magiers (rechte Hälfte)
Relief vom Tabernakel Sixtus' IV.

ob wir annehmen sollen, daß es sich um ein vielleicht bei der ersten Restauration des Tabernakels unter Paul II. entstandenes Frühwerk unseres Meisters handelt, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls war die Hand unseres Künstlers, wie schon Tschudi erkannte, hier mittätig; denn die Profilköpfe sind stilistisch teilweise durchaus identisch mit den analogen des Tabernakels. Man vergleiche beispielsweise den Profilkopf hinter dem sitzenden Nero, dessen Vorbild auch in der Trajanssäule zu suchen ist, mit dem hinter der letzten Figur zu äußerst links in dem Magiersturzrelief erscheinenden Kopf (Abb. 9). Dazu kommt die analoge Helmdekoration, der Wechsel von gewaltsamer Energie und sinnendem, träumerischem Ausdruck der Gestalten, der hier wie dort in gleicher Weise zu finden ist. Auffallender ist vielleicht, daß sich hier bestimmte antike Vorbilder außer den genannten nicht nachweisen lassen. Doch sind die Details und die Elemente der Komposition dieselben wie die der großen Reliefs. Das wahrscheinlichste scheint demnach, daß hier eine Gehilfenhand nach den Entwürfen und unter teilweiser Assistenz des Meisters selbst gearbeitet hat, wofür auch die Ergebnisse des Folgenden sprechen.

Es bliebe nun noch übrig, ein Wort über die ehemalige Reihenfolge *und Anordnung der Reliefs* zu sagen, nachdem der Platz der Reliefs an der vorderen Altarwand schon oben bestimmt wurde. »Bei genauerer Betrachtung ergibt sich, daß die Reliefs aus acht kleinen einzelnen Stücken zusammengeflickt sind. Schon die perspektivische

Divergenz des architektonischen Hintergrundes läßt die gegenwärtige Zusammensetzung widersinnig erscheinen. In vier Fällen verkürzt sich die Kassettendecke nach links, an der anderen nach rechts hin. Überdies ist jedes Relief von zwei Pilastern mit voll ausgebildetem Kapitäl flankiert und bildet so auch äußerlich ein geschlossenes Ganzes. Äußerlich, *denn ihrem Wesen nach gehören sie allerdings zusammen: erst durch ihre Aneinanderreihung wird die Bedeutung der räumlichen Anordnung wie des Vorgangs verständlich.* Es ist ohne weiteres klar, daß man durch eine Reihe von Arkaden blickte, in die die beiden Apostel Petrus und Paulus vor den Richterstuhl Neros geführt werden.« (Tschudi.) Die Schwierigkeiten, die nun die perspektivische Divergenz einer von uns vorgeschlagenen Anordnung bereiten, sind nur scheinbare. Vier der Reliefs zeigen nämlich hinter den Arkaden noch eine durch Kreuzgewölbe gebildete Halle, die die übrigen vier Reliefs vermissen lassen. Es ist klar, daß es sich hier nicht um dekorative Spielereien, sondern um eine *Differenzierung der Örtlichkeit* gegenüber der anderen Hälfte der Reliefs handelt, die aus dem Sinne und der Art der Darstellung erklärt werden muß. Nun

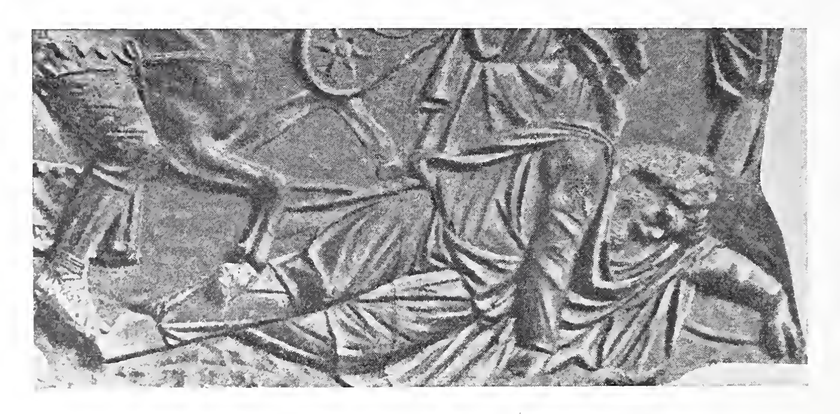


Abb. 11
Gefallener Barbar der Trajanssäule

ergibt sich, daß die Reliefs sich unschwer in ein diese Verschiedenheit der Anlage berücksichtigendes perspektivisches System einordnen lassen. Hierdurch entstehen zwei der Form und Perspektive nach getrennte Hallen: die perspektivischen Linien von je drei äußeren Reliefs laufen nach der Mitte zu und die der beiden mittelsten nach außen (Abb. 20). Von den beiden so entstehenden Räumen ist dann der eine als geschlossen, der andere als offen gedacht. In dem einen sitzt Nero vor dem Apostel Paulus zu Gericht; in dem anderen erscheint Petrus, von Jüngern und Soldaten umgeben. Wie diese letzten vier Reliefs entsprechend den perspektivischen Linien anzuordnen sind, ist aus Abb. 20 ersichtlich. Die rechte Hälfte der Reliefs zeigt demgemäß zu äußerst links einen Krieger. Den Schild am Boden aufgestützt, die Lanze geschultert, scheint er nach rechts hin zu hören. Dann folgt Petrus. Von den beiden Jüngern, deren Köpfe hinter ihm sichtbar werden, legt der im Profil gegebene ihm tröstend den Arm um die Schulter und scheint ihm Mut ins Ohr zu flüstern. Petrus blickt nach rechts, wo die erregte Gestalt des Hauptmanns mit herrischer Gebärde auf die im nächstfolgenden Relief dargestellten Krieger — d. h. also von der Nerogruppe weg — deutet, die im Gegensatz zu dem Soldaten zu äußerst rechts marschbereit stehen und den Schild aufgenommen haben. Zweifellos ist hier Petrus dar-

gestellt, der dem Hauptmann bereits übergeben ist, der in nicht mißzuverstehender Gebärde ihm zur Richtstätte zu folgen befiehlt. *Die Verurteilung hat also bereits stattgefunden.*

In dem anderen Relief ist der Mann, der die Arme über der Brust gekreuzt hat, zweifellos *Paulus*, der als der ehemalige römische Feldherr auch in entsprechendem Ornate dargestellt ist. Die Geste läßt darauf schließen, daß hier der *Moment der Verurteilung vor Augen geführt ist.* Der Apostel steht zwischen dem Nero und dem grinsenden Kriegsknechte, der seine Instruktion von dem Kaiser empfängt. Daß diese aus dem Verlaufe der Linienperspektive des Hintergrundes sich ergebende Anordnung die richtige ist, beweist auch die Darstellung selbst. Man beachte, wie dadurch der Kriegsknecht mit höhnischem Lachen nicht auf Nero selbst, sondern auf sein Opfer blickt, ebenso wie der in demselben Reliefteil hinter Nero erscheinende Römer Paulus mit höhnischem Blicke ansieht, während der andere links stehende Hauptmann auf Petrus hindeutet. Paulus selbst wendet sich mit ergebungsvoller Gebärde bereits dem vor ihm stehenden, lanzentragenden Kriegsknecht zu. Die brutale Kraft, mit der der Hauptmann wütend ans Schwert greift, ist gut wiedergegeben und wird erst in dieser Reihenfolge verständlich.


Abb. 12
Figur vom Konstantinsbogen

Man sieht sofort, daß die Anordnung nur so und nicht anders gewesen sein kann. Links wird das Relief durch einen Feldherrn abgeschlossen, der, ähnlich wie der in der linken Hälfte, in erregter Bewegung seines Amtes zu walten scheint. Durch diese aus dem Verlauf der Perspektive des Hintergrundes sich ergebende Anordnung kommen die Hauptpersonen jeweilig in die Mitte der Reliefhälften, und das Ganze erhält so Sinn und Form. Dadurch treten die Figuren, selbst die Profilköpfe des Hintergrundes in den erwünschten kompositionellen Kontakt, und erscheint die Auseinanderzerrung der Reliefs doppelt sinnlos. Man versteht nun eher die Gründe der Gliederungen der Reliefs durch Säulen. Woher die Vorbilder für diese seltsame Gliederung des Figurenschmuckes kommen, ist klar. Es sind Motive aus Werken *Donatellos*, wie der Kanzel in Prato u. a., die durch solche gekuppelte Säulen die Reliefdarstellungen gliederten. Die Frage wäre vielleicht zu stellen, ob unser Meister eine solche Dekoration *nicht dem größten und berühmtesten Altar Donatellos im Santo zu Padua entlehnt hat*, um so mehr, als er auch sonst sowohl in diesen wie in den großen Reliefs genug Einflüsse Donatellos erkennen läßt. Doch liegt natürlich die Beantwortung dieser Frage außerhalb des Rahmens unserer Untersuchungen.

Wie sich aus den stilistischen Indizien ergibt, hat der Meister der Reliefs von den zwölf Apostelfreifiguren auch noch die beiden Statuen der Apostel *Petrus* (Abb. 22) und *Paulus* (Abb. 23) gemeißelt. Man vergleiche nur den Kopf des Petrus mit dem des Apostels in dem Magiersturz und die Statue des Paulus mit der des Paulus in der Gefangennahme. Zwar scheint die Technik der Gewandbehandlung etwas verschieden zu sein, doch ist der Mantel in genau derselben charakteristischen Weise wie dort, augenscheinlich in Nachahmung antiker Rednerstatuen, straff um den Körper gezogen. Durch diese Eigentümlichkeit werden die Figuren streng von den übrigen unterschieden. Die linke, ein Buch haltende Hand des Petrus zeigt dieselbe

Form und Haltung wie die des Kriegers, der Paulus mit fesseln hilft. Auch weist der Kopftypus des Petrus die innigste Verwandtschaft zu dem des Paulus in der Gefangennahme auf, so daß an der Identität der hier und am Relief tätigen Künstlerhand nicht zu zweifeln ist. Damit ist aber der Anteil, den unser Meister der Reliefs an dem Tabernakel gehabt hat, abgesehen von der noch später zu besprechenden Statue Johannis, erschöpft.

Für die *Frage nach dem Namen des Meisters* vermögen uns nun eine Reihe auffallender Eigentümlichkeiten einen Fingerzeig zu geben, der nach derselben Richtung weist, wie die oben allerdings nicht mit Sicherheit zu erweisende Benutzung des Beneventer Bogens. Das Verhältnis der Figuren zur Reliefhöhe muß nach den uns erhaltenen Pilastern etwa 2 : 3 betragen haben, eine Eigentümlichkeit, die sonst in Rom nicht nachweisbar ist, ebenso wie die unverhältnismäßig *schmalen, den Rahmen bildenden Pilaster* und die glatten, durch sie gegliederten *Bossen des Reliefgrundes.* Noch wichtiger ist die Anbringung eines kleinen, von einem *Segmentbogen überwölbten Fensters* ebendort (Abb. 17). Denn dieses sowohl wie die genannten auffallenden Eigentümlichkeiten sind sonst nur noch an dem großen Skulpturenschmuck des Triumphbogens des Alphonso zu Neapel nachweisbar, wo sich übrigens auch die *architektonische Bekrönung des Tabernakels,* der steile Giebel, der in eine kleine Halbkuppel einschneidet, findet. Unser Meister muß also im Süden, in Neapel tätig gewesen sein, und der Umstand, daß er die Relieftechnik von dorther übernimmt, läßt natürlich die Vermutung aufkommen, daß er auch an dem dortigen Bogen gearbeitet habe. In der Tat läßt sich an einer einzigen Stelle, bescheiden in einer Ecke neben dem Seitentabernakel, das er für die Architektur des seinigen über der Confessio verwandt hat, seine Hand an vier Türkengestalten (Abb. 21), die an dem linken Ende des Triumphzuges die innere Schmalseite des Tabernakels ausfüllen, nachweisen. Es sind dies wohl mit Rücksicht auf den Platz ein wenig steife, unbewegliche Gesellen, die aber ihre Verwandtschaft mit unseren Reliefs nicht verleugnen können. Freilich muß man den immerhin bedeutenden zeitlichen Unterschied der beiden Werke sich vor Augen halten, da die Skulpturen des Triumphzuges vor dem Jahre 1461 nach den uns erhaltenen Notizen zwischen 1455 und 1459 entstanden sein müssen. — Zunächst



Abb. 13
Detail aus der Trajanssäule

springt die Verwandtschaft zwischen dem linken bärtigen Türken und dem Kopfe Petri in dem Magiersturze in die Augen: derselbe kurze, ein wenig fette Hals, dieselbe Behandlung des Barthaares, die kleine, leichtgebogene Nase, genau dieselbe Form des etwas großen, hochsitzenden Ohres, die kurze, plumpe Bildung des Schädels. Auch ein Vergleich des Turbantuches mit dem des Türken rechts auf dem Martyrium zeigt die nahe stilistische Verwandtschaft dieser Statuen mit den Reliefs. Überhaupt ist der ganze Ausdruck der Gestalten in ihrer starken Befangenheit und ihrem etwas trotzigen Ernst genau derselbe, wie wir ihn etwa an der Statue Petris in der Auferweckung des Lahmen finden, wobei man natürlich von deren minderwertiger Ausführung absehen muß, da für die Details eine Schülerhand verantwortlich zu machen ist.

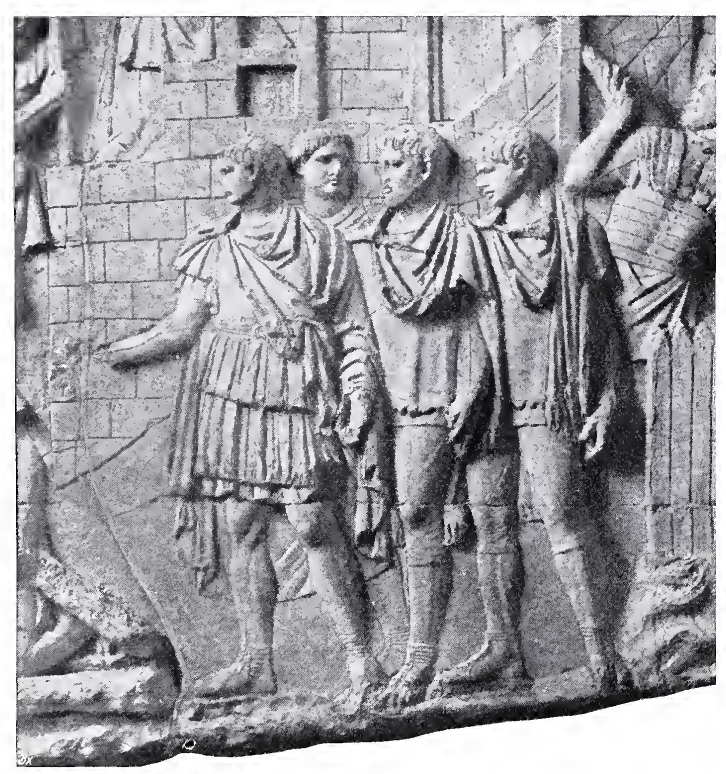


Abb. 14
Detail aus der Trajanssäule

Den schlagendsten Beweis für die Identität des an beiden Werken tätigen Künstlers ergibt die breite, kurze Form der Hände, die sich mit ihrer eigentümlichen, scharfen Biegung des Gelenkes genau so an einzelnen Figuren des Reliefs findet; man vergleiche die Hand des vorderen Türken links mit der linken des Petrus in der Auferweckung des Lahmen, der der linken Schlußfigur in der Schlüsselverleihung, der zu Häupten des gestützten Zauberers stehenden Gestalt oder des zufassenden Kriegers in der Fesselungsszene Pauli. Auch sind die Falten auf der Brust der beiden vorderen Gestalten am Arco in Form und Technik den Mantelfalten des vorderen Türken rechts in der Kreuzigung Petri aufs innigste verwandt. Jene charakteristischen Dullen finden sich übrigens auch u. a. an dem Ärmel der linken Schlußfigur des Magiersturzes. Auffallend sind die etwas müden, halbgeschlossenen Augenlider und vor allem die oben charakterisierte Handhaltung, die, wie auch mancherlei Details in den Typen, einen Schüler Paolo Romanos erkennen lassen, der ja urkundlich unter dem Künstlerkonsortium erscheint, das 1457—1459 die Fertigstellung des Arco und seines skulpturellen Schmuckes übernahm. Die Feinheit der Ausführung, die Marmortechnik usw. geben uns die Ge-

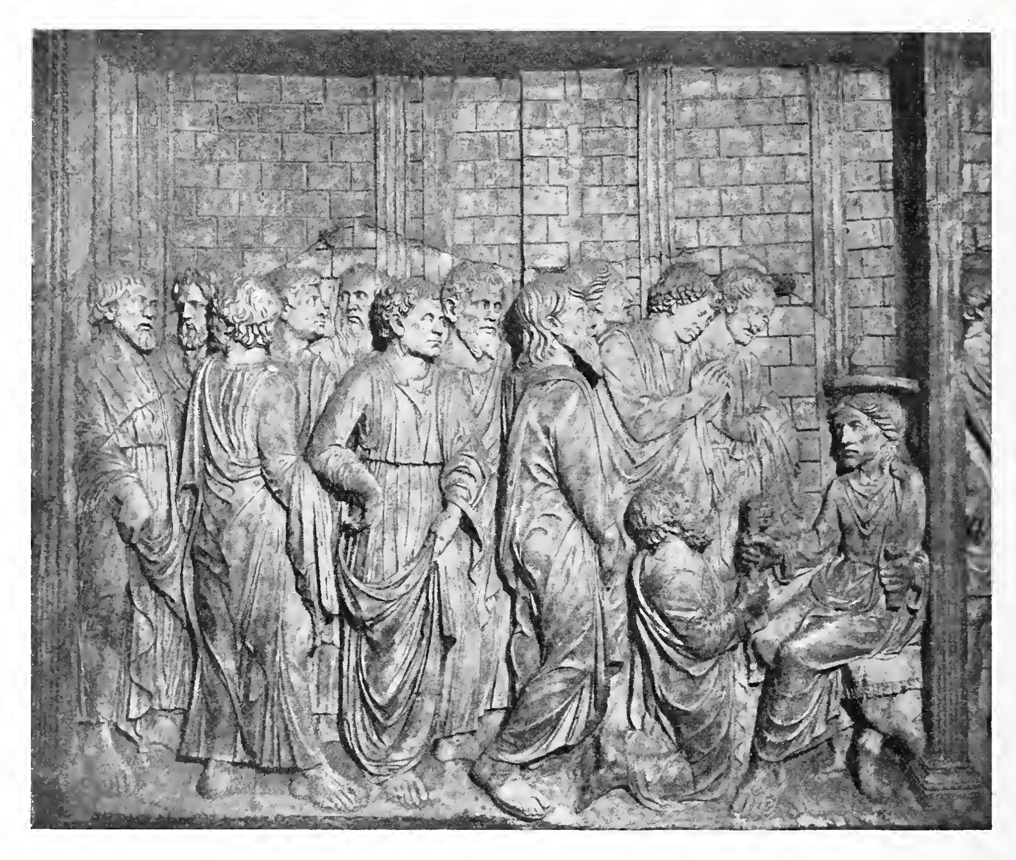


Abb. 15
Schlüsselverleihung, Relief vom Tabernakel Sixtus' IV.

wißheit, daß Paolo selbst hier nicht als Schöpfer in Betracht kommen kann, oder höchstens einem, und zwar durchaus nicht ungeschickteren Schüler den größeren Teil der Ausführung überlassen hat. Ob und wo der Meister Paolo selbst an dem Bogen gearbeitet hat, interessiert uns zunächst nicht. Ich muß mich hier begnügen, darauf hinzuweisen, daß unter dem *großen* Skulpturenschmuck weder Paolos Hand noch die seiner Schüler sich weiter mehr nachweisen läßt. Gehen wir nun alle Namen des Künstlerkonsortiums durch, das die Dekoration des Bogens hergestellt hat, so kommt unter den urkundlich genannten nur der Name des *Domenico Lombardo* in Betracht; denn Pietro da Milano war 1473 schon tot, braucht somit als Meister, abgesehen davon, daß sich seine Hand an dem Mittelteil des Triumphzuges nachweisen läßt, für unser Tabernakel und den mit ihm zusammenhängenden Skulpturen nicht weiter berücksichtigt zu werden. Mit *Francesco Lauranas* Kunst haben unsere Skulpturen, wenigstens soweit diese Periode in Betracht kommt, nichts zu tun. Dasselbe gilt für *Isaia da Pisa,*[1])

[1]) Siehe Burger, Isaia da Pisas plastische Arbeiten in Rom, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXVII, S. 228 ff. Auf einer alten Auflage Pastors »Geschichte der Päpste« fußend, habe ich von dorther die Verwechslung des Vornamens bei dem Orsinirelief übernommen. Statt Latino muß es also Giordano Orsini heißen.

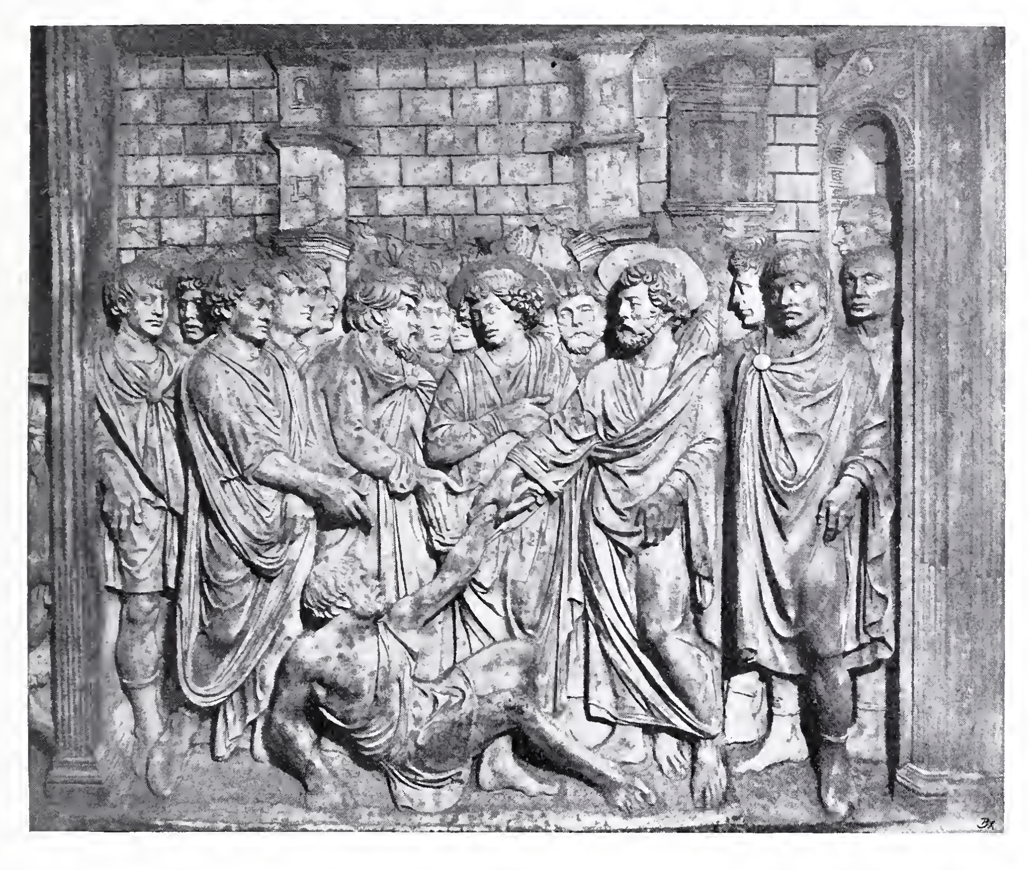


Abb. 16
Heilung des Lahmen, Relief vom Tabernakel Sixtus' IV.

dessen unbekannter, auch sonst in römischen Archiven nicht nachweisbarer Sohn Antonio nicht weiter in Erwägung kommen kann. Wie ich nun in anderem Zusammenhang ausgeführt habe und wie auch jüngst mit Recht wieder von Fabriczy angedeutet wurde, ist dieser *Domenico Lombardo* niemand anders als *Domenico Gagini*, mit dessen Stil natürlich der unseres Meisters und seiner Skulpturen nichts zu tun hat.

Wir müßten also den Namen des Meisters unter den Künstlern suchen, die nicht unter jenem Meisterkonsortium des Jahres 1457 verzeichnet sind. Allein die in dem Jahre 1455 für den Skulpturenschmuck des Bogens arbeitenden Meister, *Andrea d'Aquila* und *Antonio Chellino*, werden in Rom niemals als dort tätig genannt und kommen übrigens als Donatelloschüler und ehemalige Mitarbeiter am Skulpturenschmuck des Santo auch aus stilkritischen Gründen nicht in Betracht. Mit größerer Berechtigung wäre hier der *Domenico da Montemignaio* zu nennen, der schon 1455 urkundlich eine Büste des Alfonso gemeißelt hat,[1]) die Fabriczy mit einem Bildnis des Königs in Wien identifizieren zu können glaubte.[2]) Wenn Fabriczy recht hat, dann muß — und hierfür spricht manches — der Meister Domenico Lombardo

[1]) Siehe Barone, Archivio storico napoletano, IX und Fabriczy, a. a. O. XX, S. 147.

[2]) Siehe Fabriczy, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXIII, S. 12.

(= Gagini) ein anderer sein als der Domenico Montemignaio, dessen Stil eben nichts mit dem Gaginis gemeinsam hat. Ein Domenico kommt nun wiederholt in römischen Archiven vor. Im Jahre 1465 taucht sogar ein »marmoraio« gleichen Namens in Neapel wieder auf;[1]) allein ich hege begründeten Zweifel, daß der Domenico, der sich einmal »Lombardo«, dann da Montemignaio (in Toskana), dann di Lugano, da Brescia usw. nennt, ein und dieselbe Persönlichkeit sei. Dazu kommt noch, daß es sich in unserm Relief nur um einen Meister aus der Gefolgschaft *Paolo Romanos* handeln kann,[2]) die Zahlungsnotizen aber auf einen selbständigen bedeutenden Meister schließen lassen, wofür auch die Auftragserteilung, eine Büste des Königs zu meißeln, spricht. Domenico muß sogar selbst schon Gehilfen besessen haben, da er sich vertragsmäßig verpflichtet, eine von einem Schüler für den Arco gemeißelte Statue des S. Francesco mit eigener Hand zu übergehen. Gerade dieses Beispiel läßt erkennen, daß die Urkunden eben nicht *alle* am Bogen tätigen Meister uns nennen, und daß eine Reihe Künstler als Gehilfen unter der Zahl der übrigen verschwindet. Hierunter ist auch unser Held zu rechnen und in wessen Gefolgschaft er sich befand, darüber läßt der Stil der von ihm herrührenden Skulpturengruppe des Arco keinen Zweifel übrig. Wie nahe sich die Kunst Pietro Paolo d'Antonios mit der Paolo Romanos auch in den römischen Werken der Spätzeit noch berührt, illustriert ein Vergleich seiner Petrus- und Paulusstatue mit den beiden Apostelfiguren seines Meisters in der Sakristei von St. Peter (Abb. 22, 23, 24 und 25), wobei natürlich zu berücksichtigen ist, daß es sich bei den letzteren um Kolossalstatuen handelt. So vergleiche man die linke Hand des Paulus vom Tabernakel mit der des Paolo in der Sakristei, die linke des Petrus mit der linken des Andreas vor Ponte Molle.[3]) Dasselbe gilt für die Zeichnung des Ohres wie allgemein für den Typus der Gesichter. Überhaupt ist eine Gegenüberstellung der vier genannten Figuren der richtige Wertmesser für das künstlerische Verhältnis der beiden Meister. In Paolo Romanos Petrusfiguren steckt noch etwas von der holprigen Energie und der Befangenheit Isaias, und zwar gilt dies für die Form ebenso wie für den Ausdruck, der sich durch ein bäuerliches Pathos auszeichnet. In den Werken unseres Helden dagegen sieht sich manches an wie ein Morgenrot der Hochrenaissance. Die Befangenheit löst sich ein wenig und macht einem freieren, edleren Schwunge Platz, und die Glieder lösen sich leicht aus ihrer ängstlichen Spannung; nur in der Gewandung bleibt noch etwas von dem Straffen, Beengenden der Paoloschen Kunst übrig. — Paolo Romano und unser Künstler sind die Meister gewesen, in deren Kunst sich die entscheidende Phase der Entwicklung der römischen Quattrocentoplastik, unbeeinflußt von der florentinischen, als etwas durchaus Selbständiges im wesentlichen vollzieht. Aber indem

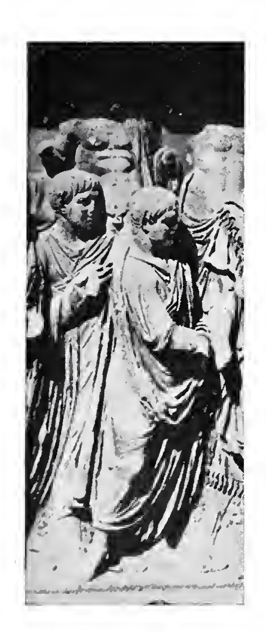


Abb. 17
Detail vom Bogen
in Benevent

[1]) Siehe Le Cedole di Tesoreria dell' Archivio di Stato di Napoli dall' anno 1460 al 1504, Bd. 43 Bl. 75 vom 19. August 1465 (s. hierüber Fabriczy, a. a. O. XX, S. 28).

[2]) Ein Domenico kommt nur ein einziges Mal in Verbindung mit Paolos Name vor, nämlich an der Benediktionskanzel Pius' II., wo er die Marmortafeln zusammensetzt. Müntz, Les arts à la cour des papes I, S. 237.

[3]) Zu berücksichtigen ist, daß die rechte Hand bei beiden Aposteln *ergänzt* ist.

wir auf den Unterschied der beiden Statuen hinweisen, betonen wir doch zugleich das auffallend Gemeinsame, das sich nicht durch einfachen Schulzusammenhang, sondern nur durch jahrelange gemeinsame Arbeit erklären läßt. In der Tat sind es auch eine ganze Reihe von Werken in Rom, die mit unseren Reliefs im Zusammenhang stehen und von der Hand ihres Meisters stammen.

In erster Linie kommt hier das Kreuzigungstabernakel in S. Maria di Monserrato in Betracht (Abb. 26), das, 1463 datiert,[1]) auf Grund der starken Verwandtschaft des Stiles ihm gegeben werden muß. Gleich ein Blick auf die Christusgestalt, die dieselbe Modellierung und Proportionen wie die Figur des Petrus am Kreuz in dem Martyriumrelief zeigt, lehrt uns, daß es sich hier nur um unseren Meister handelt. Freilich weiß er nach zehn Jahren den Akt noch ungleich lebendiger und lebenswahrer darzustellen. Man beachte in beiden Werken die dünnen, etwas zu kurzen Unterarme, die Faltung des Tuches, das, bis nahezu an die Knie fallend, die wiederum zu kurzen Unterschenkel überdeckt. Dasselbe gilt auch für die beiden Heiligengestalten. Schon die Haltung der Figuren verrät den Paolo sehr nahestehenden Künstler. Die Zeichnung und Bewegung der linken, das Buch haltenden Hand des Petrus ist genau dieselbe wie die äußere des Paulus anfassenden Kriegsknechtes in der Gefangennahme. Nur die Gewandung erscheint hier weicher, zarter als in den großen Reliefs. Daß jedoch diese feinere Technik durchaus der Kunstweise und dem Können unseres Meisters entspricht, kann man aus den flachen Reliefgestalten im Hintergrunde rechts und links vom Kreuze Petri in den großen Reliefs ersehen. Dazu läßt ein Vergleich der Paulusfigur in den Reliefs von S. Maria di Monserrato mit der in der Gefangennahme Pauli keinen Zweifel an der Identität der in beiden Werken tätigen Hände übrig.

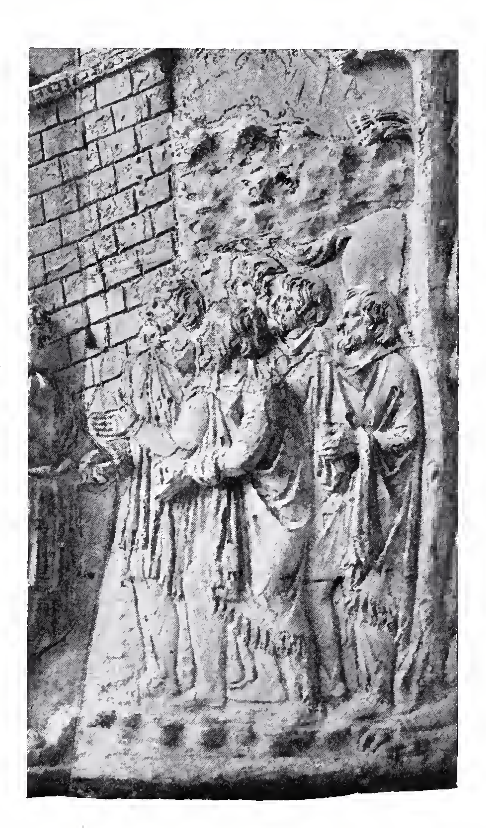


Abb. 18
Bittflehender Barbar aus der Trajanssäule

Aber mit der Zuschreibung dieses Reliefs an den Meister des Konfessionstabernakels kommen wir auf der Suche nach dessen Namen nur wenig weiter. Viel wichtiger ist die Tatsache, daß, wenn nicht alle beide, so doch mindestens eines der auf Grund der Urkunden Paolo Romano zugeschriebenen Reliefs aus dem Andreastabernakel von der Hand unseres Meisters stammt (Abb. 27 und 28).[2]) Für das Tabernakel sind uns zweimal Zahlungsvermerke an Isaia da Pisa und Paolo Romano als den einzigen »marmorarii« erhalten,[3]) die mit der übrigen

[1]) Über das Relief, das zwischen die Inschrift und der Kreuzigung später eingeschoben ist, s. Burckhardt-Bode, Cicerone II, 1. 2. 468c.

[2]) Siehe Burger, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. XXVII, S. 235, Abb. 7.

[3]) Siehe Müntz, Les arts à la cour des papes I, S. 283—289.

Schar von Handwerkern und Künstlern[1]) hier tätig waren. Die Statue des Andreas, heute in St. Peter, zeigt zwar Paolos Hand, läßt aber deutlich einen mitarbeitenden Schüler erkennen. Den untersetzten Proportionen, dem weicheren Ausdruck nach zu schließen, wäre es nicht unmöglich, daß es unser Meister gewesen ist, der hier nach dem Modell Paolos gearbeitet hat. Auffällig ist auch die an Goldschmiedearbeiten erinnernde Gewandbehandlung mit ihren scharfen, tiefen Bauschungen. Jedenfalls sind die stilistischen Unterschiede dieser Statue und der übrigen beglaubigten Werke Paolos schon allen aufgefallen, die über dessen Kunst zu schreiben unternommen haben. Noch mehr gilt dies von den beiden seiner Schule angehörigen Reliefs von demselben Tabernakel, die ich kürzlich noch für Paolo selbst in Anspruch nahm; denn keines der urkundlich beglaubigten Werke Paolos läßt sich an Feinheit und Freiheit der Form mit diesem vergleichen. Wie Paolo solche Engelsgestalten formte und meißelte, kann man aus der Giebeldekoration (dem linken der beiden Engel) des Hauptportals von S. Giacomo degli Spagnuoli ersehen.[2]) Hier ist er plump und steif, in der Bewegung befangen gegen die Figuren dieser Reliefs, die aber doch nach Form und Technik von einem Schüler Paolos stammen. Vasari nimmt deshalb hier Niccolò Fiorentino und Varrone[3]) als Meister an, die aber sonst in den Urkunden nicht nachweisbar sind. Dagegen stimmt nun das eine der Reliefs aus dem Andreastabernakel stilistisch und technisch ganz mit den Reliefs des Konfessionstabernakels überein (Abb. 27). Besonders die starke Hinterarbeitung der Relieffiguren fällt hier ebenso wie dort auf. Dazu kommt die Identität der Kopfform mit dem reichen Lockenkranz (vgl. Abb. 1), der Typus der Gesichter und die Gewandbehandlung. Auch die starke Betonung der äußeren Schulter, wie sich dies ganz ähnlich bei der Gruppe der Gefangennahme Pauli bemerkbar macht, ist für unsern Meister charakteristisch.

Das zweite Relief zeigt dagegen (Abb. 28) im oberen Teile, wie der Vergleich der Gewandung des Petrus mit der des rechten Engels ergibt, mehr Analogien zu den feineren Stilformen des Kreuzigungsreliefs in S. Maria di Monserrato. Hier sind auch, ähnlich wie in den Figuren des Triumphbogens, die müden, halbgeschlossenen Augenlider des Apostels auffallend.

[1]) Zusammengestellt bei Leonardi, L' arte III, 1900, S. 262.

[2]) Leonardi, a. a. O. S. 271.

[3]) Vasari (Le Monnier) III, S. 294.

(Schluß folgt.)

PORTRÄTS DES GIULIANO DE' MEDICI, HERZOGS VON NEMOURS

VON OSKAR FISCHEL

Von seinen Söhnen soll der große Lorenzo einmal den ältesten toll, den zweiten klug, den dritten gut genannt haben, und alle drei haben dies väterliche Urteil bestätigt. Als Piero trotz gerühmter geistiger Gaben rasch die überkommene Macht des Magnifico verscherzt und sich und seine Brüder um Ansehen, Besitz und Heimat gebracht, war es der kluge Kardinal Giovanni, der die Trümmer der alten Herrlichkeit sammelte, die früheren Anhänger und Klienten im Vertrauen auf den Stern des Hauses stärkte und in seiner Verbannung jenes Heer erlesener Geister und Talente an sich zu fesseln wußte, denen das Rom Leos X. seinen wesentlichen Ruhm verdankt. Neben ihm, den Würde und Politik dann dem vertraulicheren Verkehr mit diesem Kreis entrücken mußten, hat Giuliano in der Not der Verbannung wie auf der Höhe seiner Stellung als Bruder des Papstes jene reinste Seite von seines Vaters Wesen gezeigt: die Anlage zur Freundschaft und die Fähigkeit, in jedem Augenblick Vertrauen zu erwecken, ohne Herablassung empfinden zu lassen. Es war die Eigenschaft, die nur den früheren Medici treu geblieben ist, die ihrer Förderung geistigen Lebens den Reiz und Wert des Persönlichen gab.

Ein Sohn Lorenzos und Leos X. Bruder hätte längst auf mehr Beachtung Anspruch gehabt, als nur an Michelangelos Hand in die Unsterblichkeit einzugehen, die der Kunsthistoriker zu vergeben hat. Es ist fast zur Gewohnheit geworden, an ihm zu erweisen, welch Unwürdigen der Genius hin und wieder zu verewigen berufen wird und wie der Ruhm hier den »nicht gerade rühmlichsten« gesucht hat.

Sein Name erinnert — und sollte es nach dem Willen des Vaters — an jenen ritterlichen Giuliano, der als Opfer der Pazzi fiel; im gleichen Jahr ist der neue Träger dieses Namens und, wie man hoffte, auch seiner zukunftverheißenden Gaben geboren. Wie den Oheim, hat ihn sein Geschick von der Seite des älteren Bruders gerufen, ehe noch die Verfolgung ehrgeiziger Pläne ihre Zuneigung stören konnte. Doch hat er nie die Spannkraft jenes anderen besessen, und ein von Jugend auf schwächlicher Körper hat ihn schließlich im Augenblick, da er nach großen Unternehmungen zu größeren ausziehen wollte, im Stich gelassen.

Wie er als Kind an Polizians, seines und der Brüder Erziehers Seite, dem Vater entgegengeht, hat Ghirlandajo auf der Bestätigung der Franziskanerregel in der Capella Sassetti uns überliefert (Abb. 1). Hier mag er etwa fünfjährig, die Brüder acht- und zwölfjährig erscheinen; denn vor dem 1. Juni 1483 muß das Bild entstanden sein, einem der wichtigsten Daten in des Vaters Leben: er sah an diesem Tag seinen Sohn Giovanni gefirmt und tonsuriert und damit den ersten öffentlichen Schritt auf der geist-

lichen Bahn tun, die mit der höchsten Würde der Kirche enden sollte. Im Fresko zeigt der kleine künftige Papst den schlichten blonden Scheitel von der Schere noch unberührt. Giulianos Gesichtchen, »munter und frisch wie eine Rose, fein und rein und appetitlich wie ein Spiegel, lustig und nachdenklich zugleich, mit jenen einzigen Augen«,[1]) wie Matteo Franco, Polizianos Freund, ungefähr damals an Bibbiena schreibt, hat nichts gemein mit den stillen und müden Zügen des Mannes, den uns Raffael ein Menschenalter später geschildert hat. Vielleicht könnte aber die Durchsichtigkeit der Wangen, denen die rechte kindliche Rundung fehlt, dazu verleiten, jene stets besorgniserregende Schwäche schon hier erkennen zu wollen.

Abb. 1. Domenico Ghirlandajo
Bildnis des Giuliano de' Medici
Aus einem Fresko in S. Trinità, Florenz

Der berühmte Hauslehrer, der ihn im Bilde nicht von der Seite läßt, war damals vor noch gar nicht langer Zeit erst wieder in Gnaden aufgenommen. Madonna Clarice, die mit stetem Zweifel die Erziehung ihrer Kinder dem Humanisten anvertraut sah, hatte ihm wenige Jahre vorher in Caffagiuolo die Tür gewiesen; aber der Vater hat ihm auf die Dauer nicht gram sein können.

Als Freund begleitete Poliziano seine Zöglinge über den Tod ihrer Eltern hinaus; aber es ist ihm erspart geblieben, die Katastrophe vom 9. November 1494 mit ihnen zu erleben. Als der Volksaufstand die Mediceischen Brüder aus der Stadt vertrieb, war er wenige Wochen zuvor gestorben. Giuliano war mit Piero durch Porta S. Gallo gegen Bologna hin geflohen, während der Kardinal einsam als Franziskanermönch den Weg aus der Stadt in die Berge gefunden hatte.

Ein Exil von 18 Jahren begann damit für Giuliano. Da findet man ihn um Bundesgenossen werbend bei den Bentivogli in Bologna, in Venedig, bei Pandolfo Petrucci in Siena, am Hofe Ludwigs XII., bei Cesare Borgia und Julius II. oder in unvollkommen vorbereiteten Unternehmungen, die mehr Abenteuern gleichen, neben dem hitzköpfigen Bruder gegen Florenz reitend, dessen Bürger auf seinen und Pieros Kopf einen Preis gesetzt hatten.

Erst als mit Pieros Tode die Leitung der Familienpolitik in die Hände des Kardinals Giovanni kam, trat die wägende Klugheit und die geistige Kraft der Medici wieder ans Steuer. So findet man Giuliano gern, bis sich »zur Tugend das Glück« gesellt, im Urbinatischen Kreis, wo er, wie Ariost sagt, neben Bembo und andern

[1]) Für das Zitat, die Bestimmung der Personen und die Datierung vgl. Warburg, »Bildniskunst und florentinisches Bürgertum«, S. 17.

Lieblingen Apolls »facea l' esilio suo men duro e strano«[1]; gerade zu einer Zeit, da dort der »formator del Cortigiano« seine Instruktion für jene Gesandtschaft an Heinrich VII. nach England empfing, die Raffaels »St. Georg mit der Lanze« zu illustrieren bestimmt war. In jenen Tagen begannen also schon die Beziehungen zu Castiglione und Raffael, die jeder auf seine Art Giulianos Züge der Nachwelt überliefern sollten.

Mit Julius' II. Regierung neigte sich die Leidenszeit und Heimatlosigkeit der mediceischen Brüder ihrem Ende zu. Der Kongreß von Mantua 1512 entschied über ihr Schicksal und das von Florenz. Giuliano hat hier für sich und die Seinen die Unterstützung der Mächte durchgesetzt; günstig wurde es ihm, daß damals Vertreter des Papstes der den Medici seit seiner Jugend treu ergebene Bibbiena war.



Abb. 2. Alessandro Allori
Bildnis des Giuliano de' Medici
Nach Raffael, Florenz (Uffizien)

Giuliano hätte immer zu jener von Machiavelli aufgestellten Kategorie von Fürsten gehört, die ihre Macht fremder Unterstützung oder Glücksfällen verdanken. Er zeigte sich bei der Rückkehr nach Florenz 1512 gütig und nachgiebig und wäre fast auf Bedingungen für die neue Verfassung eingegangen, die seine Familie des Vorteils ihrer siegreichen Rückkehr beraubt hätten. Erst durch die Energie und die Staatsklugheit seines Bruders, des Kardinals Giovanni, und seines Vetters Giulio wurde er an die Spitze einer Verfassung gestellt, deren Körperschaften nach altem mediceischen Brauch nur aus Anhängern des Hauses bestanden.

Kaum ein Jahr hat sich Florenz unter seiner leichten Hand von dem Schreck erholen können, unterworfen zu sein. Seine Güte und Schonung der reizbaren Gemüter, seine Neigung zu feinem Prunk und die Belebung festlicher Gebräuche, durch die sein Vater einst das Volk mit seiner Macht auszusöhnen pflegte, sie waren wohl geeignet, viele für ihn zu gewinnen, aber nicht, da Ruhe zu stiften, wo noch eine so weit verzweigte Verschwörung wie die der Boscoli und Capponi möglich war.

[1]) Ariost, Satire III, 91 ff.

»Magnificentia et Pietate reconciliatis civibus« lautet die Umschrift einer Medaille mit seinem Bild. Man konnte ihm dies Lob dreingeben, da er im folgenden Jahr von der Leitung der Florentiner Geschäfte zurücktrat, auch wenn es wahr sein sollte, daß diese beiden gerühmten Eigenschaften für die zu lösende Aufgabe seinen Verwandten nicht genügten. Es war wohl kaum der Wunsch, als Privatmann »gelassen hingestützt auf Grazien und Musen« zu leben, worin er freilich Kenner war, was ihn dazu bewog. Eine ausführliche Instruktion, die er seinem Neffen Lorenzo schrieb, als dieser ihn ersetzen sollte, beweist, daß er die Geschäfte kannte [1]), sie mit Interesse ansah, ja sich vielleicht um so lieber über sie verbreitete, je mehr er in ihrer Handhabung dilettierte. Es geht ein Zug von Ehrenhaftigkeit und menschlicher Güte durch seine Worte, daneben ein Bewußtsein der Verantwortlichkeit und eine Kenntnis der Quellen und Wege, die ihn als gelehrigen Schüler des Florentiner Staatsschreibers erscheinen ließe; dächte der nur nicht bei allen Lehren des »Principe« mehr an die Praxis, als an die Lehre selbst.

In Wirklichkeit hat Giuliano nie aufgehört, Pläne für sich zu entwerfen, ein vornehmes Spiel, zumal der Einsatz königlich war. Auch sein Bruder, inzwischen zur höchsten Würde gelangt, knüpfte für die Größe des Hauses seine Hoffnungen an ihn. Er dachte gewiß an Größeres als an Genuß und Freuden, wenn er gleich nach dem Konklave Giuliano zurief: »Godiamoci il papato, poichè Dio ce l' ha dato.«

Was sich an Plänen damals in den Köpfen der Medici jagt und kreuzt, wird man kaum für ganz unmöglich halten können. Für Giuliano verhandelte der Papst mit Frankreich und ließ sich Parma und Piacenza, auch eine größere Herrschaft im französischen Gebiet mit angemessenen Einkünften in Aussicht stellen, für Lorenzo wünschte er Florenz und, wenn man dem venezianischen Gesandten glauben darf, auch Mailand und Ferrara. Und bald heißt es: sie seien nicht mehr zufrieden mit dem Herzogstitel, einer solle sogar König werden. Das war Giuliano, dem sich wirklich die Aussicht auf französische Unterstützung zur Erlangung der Krone von Neapel eröffnet haben soll.

Neuer Glanz und neue Hoffnungen erwuchsen dem Hause durch Giulianos Verbindung mit Philiberta von Savoyen, einer Schwester Karls III. und der Herzogin Louise von Angoulême, der Mutter Franz' I. Auf Vermögen brauchte der Bruder des Papstes nicht zu sehen, aber politisch konnte diese Heirat unschätzbar werden. Giuliano neigte immer zu Frankreich, jetzt erhielt er die Frucht seiner Bemühungen und der glücklichen neuen Konstellation: den Titel des Herzogs von Nemours, der seit Gaston de Foix erledigt war, und Einkünfte in der Höhe von 50 000 Franken.

Gleichwohl war der neue Verwandte eine Gefahr, wie er, früher als erwartet, nach Italien kam. Giuliano und Lorenzo waren bestimmt, über den Besitz der Kirche in Oberitalien zu wachen. So prächtig Leo die Ernennung seines Bruders zum Generalkapitän der Kirche feiern ließ, er hatte zu seiner militärischen Erfahrung ebensowenig Vertrauen, wie zu der Lorenzos, der die Florentiner Streitkräfte befehligen sollte.

In glänzendem Aufzug war Giuliano am 29. Juni 1515 mit den vom Papst gesegneten Fahnen zu seinem Palast gezogen, nachdem er den weißen Kommandostab der Kirche empfangen, und nach Bologna aufgebrochen. Es war das letzte Mal, daß der allgemein beliebte »Magnifico« so vor dem Volk erschien. Unterwegs hat er noch

[1]) »In questo poco tempo che io a Firenze sono dimorato.« Archiv. Stor. Ital. Appendice I, 299.

versucht, den ihm aus seiner Verbannungszeit her vertrauten Herzog von Urbino von dem geplanten Verrat am Papst und vom Bündnis mit Frankreich abzubringen.

Dann ist er krank in Florenz angekommen. Er liegt im Palast der Via larga, es durfte niemand zu ihm, weil ihn das Sprechen anstrengte. Als Lorenzo, Mitte August 1515 eine Heerschau hält, haben die Truppen Befehl, an seinem Palast in aller Stille vorbeizuziehen, um den Kranken nicht zu stören. Mit Spannung verfolgt man in Rom, in Frankreich, in Venedig die Nachrichten von seinem Krankenlager. In Florenz ist die Teilnahme um so größer, je weniger man Grund hatte, mit Lorenzo dem neuen »Magnifico« zufrieden zu sein.

Inzwischen fand die Begegnung Leos mit Franz I. in Bologna statt. Auf der Hin- und Rückreise besuchte der Papst seinen Bruder. Noch einmal zeigte sich Giulianos reine, edle Natur: er bat um Gnade für den Herzog von Urbino, dessen Abfall der Papst bestrafen mußte. Er möge bedenken, wieviel gutes das mediceische Haus von jener Familie empfangen hätte, als sie aus Florenz vertrieben waren. Aber der Papst, von Lorenzo und Alfonsina aufgereizt, wich aus: »Giuliano, sieh, daß Du gesund wirst; jetzt ist's nicht an der Zeit, von dergleichen zu sprechen.« Nach Leos Abreise blieb noch der Kardinal Bibbiena bei ihm, um ihn zu trösten. Er hat den Freund auch hinaus nach Fiesole begleitet, wohin sich der Kranke in den ersten Frühlingstagen bringen ließ, sich in der reinen Luft der Villa, die einst Polizian gerühmt, zu erquicken. Aber schon meldete man von ihm »laborabat in extremis«.

Am 17. März 1516 ist dort oben im Beisein des treuen Bibbiena sein Leben zu Ende gegangen. Es schien ihn gerade zur Höhe heben zu wollen. So erfüllte sich seine Devise »si volge«, mit der er sich selbst im Unglück über die Ungunst des Schicksals zu trösten, im Erfolg zur Dankbarkeit mahnen mochte, anders an ihm, als er geglaubt.

Giulianos Persönlichkeit erfreute sich in Florenz und Rom ähnlicher Popularität, wie sie einst sein Oheim besessen. Daß er in der Kunst nicht die Rolle spielt, wie man es danach annehmen sollte, hat seinen Grund doch in der kurzen Spanne Zeit, die ihm vom Geschick zur Entfaltung gegeben war. Die Jahre der Verbannung haben ihn überall nur als Gast und Hilfesuchenden gesehen; erst als er wieder »in der Heimat und im Familienpalast« — wie er frohlockend den Abend vor seinem Einzug an Isabella d' Este schreibt[1]) — etwas zu versprechen und zu vergeben hat, wie er dann in Rom als Bruder des Papstes auftritt, da hat er nicht bloß Teil an der Kunst, sondern es ist seine Person, die ganz wie die seines Vaters Anregungen wirkt.

Aber diese Wirkung drängt sich auf jene drei letzten, von großen Ereignissen und größeren Entwürfen, von Festen und politischem Spiel bewegten Jahre zusammen. Und was wir von Giulianos Porträts kennen, geht auf diese letzte Zeit zurück.

Die Kunstgeschichte hat bisher nur mit merkwürdiger Lauheit versucht, sich die Züge eines Mannes zu vergegenwärtigen, dessen Porträt Raffael gemalt hat[2]) und dessen Grabfigur von Michelangelo wir besitzen.

Raffaels Bild kannte man bisher nur in alten Repliken, von denen die dem Allori zugeschriebene in den Uffizien (Abb. 2) und die in der Miniaturenserie der Mediciporträts bei niemand den Wunsch erwecken konnten, in diesen Zügen von wüster und geistloser Häßlichkeit den »besten der Mediceer« zu suchen.

---

[1]) »In patria et in casa nostra«: Brief aus Prato am Tage vor dem Einzug im Gonzaga Archiv zu Mantua; vgl. Pastor, Päpste III 931.

[2]) Vasari IV, S. 352f.

Dieser bärtige Typus schien, mit dem feinen geschnittenen Lockenkopf der Grabfigur (Abb. 3) verglichen, zu bestätigen, was man ohnehin gern glaubte, was fast schon zum Dogma erhärtet war: daß Michelangelo in künstlerischem Eigensinn bei den Capitani Porträts als seiner nicht würdig verschmäht hat oder, was man noch lieber dachte,[1]) die Züge der verhaßten mediceischen Tyrannen ignorierte. Das Bild des schmollenden Republikaners, der seinen Unterdrückern mit Meißel und Hammer ein Schnippchen schlägt, ohne daß sie es auch nur merken, war verlockender, als das des Künstlers, der eine Aufgabe, zu der er als Mensch wie keiner prädestiniert war, übernimmt und durchführt. Denn Michelangelo muß mit Giulianos Zügen ganz vertraut gewesen sein. Kaum drei Jahre älter als Lorenzos jüngster Sohn, hat der Künstler zu den Hausgenossen des Mediceerpalastes gehört und fast ständig an ihrem Tisch gesessen, so daß es dem Papst schon Ernst sein konnte, wenn er von seinem Altersgenossen in Erinnerung an die gemeinsam verlebte Jugend »wie von einem Bruder« mit Sebastiano sprach. Er hat also Giuliano nicht nur so gekannt, wie er in Polizianos Obhut einherkam, er konnte seine Entwickelung in Florenz noch bis zum sechzehnten Jahre begleiten, wo Michelangelos unerklärliche Flucht und die Vertreibung der Brüder rasch aufeinander folgten. Er hat ihn dann vielleicht in Bologna im Gefolge Julius' II., sicher in Rom am Hof Leos X. wiedergesehen, er verließ sich gewiß auf persönliche Bekanntschaft, als er nach jener Rückkehr der Medici seinem Vater anbot, für ihn sich bei Giuliano zu verwenden, und er mußte das Bild Giulianos aus den drei letzten Jahren genau so im Gedächtnis haben, wie das des Herzogs von Urbino, als er wenige Jahre nach beider Tod den Auftrag für ihre Gräber erhielt.



Abb. 3. Michelangelo
Bildnis des Giuliano de' Medici
Florenz, S. Lorenzo

Giulianos Züge, wie sein äußeres Wesen, müssen durch die Krankheit, die gewiß nicht plötzlich kam, eine starke Veränderung erfahren haben. Schon die kurze Reihe seiner Portraits läßt das verfolgen. War es Wunsch der Besteller oder Wahl des Künstlers,

[1]) Springer, Raffael u. Michelangelo II³, S. 251.

ihn jugendlich, nicht mit den erschlaffenden Zügen seiner letzten Zeit, auf die Nachwelt zu bringen? Michelangelo wählte nicht den bärtigen Typus, sondern den bartlosen Kopf mit der feinen Kontur von Stirn, Nase und Kinn, der ihm zu dem antikischen



Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6
Italienische Meister
Medaillen des Giuliano de' Medici
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Simonsches Kabinett

Heldenkostüm passender scheinen mochte, oder zog auch er wie wir dem in internationalen Verbindungen lebenden Herzog von Nemours den Medici mit den liebenswürdigsten Eigenschaften des Florentiners vor?

So zeigen ihn uns Medaillen, die seinen Besuch bei dem päpstlichen Bruder verewigen, nachdem er die Leitung der Florentiner Angelegenheiten seinem Neffen

Lorenzo überlassen. Es ist die Reise, auf der ihn Lionardo begleitete.[1]) Im Einklang mit dem steten Wunsch, die Seinen zu befördern, wählte der Papst diesen Anlaß, Giuliano den Römern nahezubringen. Er ließ ihm das Bürgerrecht der Stadt verleihen. Die Proklamierung des altehrwürdigen Titels eines römischen Patricius fand auf dem Kapitol statt, in einem eigens dazu errichteten Schauplatz, jenem berühmten Kapitolinischen Theater, das in der Festkunst der Renaissance eine der höchsten Erhebungen bezeichnete[2]) und die Phantasie der Zeitgenossen durch ganz Italien hin beschäftigt hat.

Als Arrangeur des Festes hat Phädra Inghirami, der apostolische Bibliothekar fungiert. Seiner Gelehrsamkeit entsprang das Programm jener dekorativen Gemälde, die an dem Prunkbau von der uralten Verbindung zwischen Latium und Toscana erzählten. Unter den Künstlern wurde Peruzzi vor anderen gerühmt.[3])

Von den Bildern und dem Bau sind nur Beschreibungen auf uns gekommen.[4]) Wahrscheinlich aber läßt sich auf die Anlage eine Grundrißzeichnung beziehen, die im Skizzenbuch eines englischen Architekten aus jenen Jahren die archäologisch bisher nicht gedeutete Beischrift Teatri chapitolii trägt.[5])

Sicher hält die kleine Medaille von unbekanntem Meister (Abb. 4)[6]) die Erinnerung an die Feier fest. Giuliano stand damals (1513) in seinem fünfunddreißigsten Jahre. Der Kopf mit der niedrigen, gut gegliederten Stirn, der stark geschwungenen Nase, dem accentuierten Kinn, dem tief in Stirn und Nacken und Schläfen hereinwachsenden Haar ist unschwer in Michelangelos Grabfigur wiederzuerkennen, so merkwürdig auch das Profil sich in bewußter Stilisierung dem Typus des David nähern mag.[7]) Die Rückseite zeigt die Roma mit der Beischrift C. P.[8])

Die zweite, wenig größere Medaille, wenn auch nicht unmittelbar für dieses Ereignis geschaffen, schließt sich der ersten doch eng durch ihr Datum 1513 an (Abb. 5). Der Typus zeigt, etwas eingehender behandelt, einige nicht eben groß gefaßte Einzelheiten: das zu scharfe Mienenspiel läßt den Eindruck gewinnender Freundlichkeit nicht recht empfinden. Das feine Relief der Rückseite gibt ein Stückchen Mediceergeschichte: Das Glück reicht der Tugend die Hand »Duce virtute Comite Fortuna«. — Es klingt fast wie Ariosts Worte auf den Papst: che *virtude o sorte* lo sublimasse al sommo de gli uffizi.[9])

Mehr als die beiden vorigen aber läßt eine große, in hohem Relief gearbeitete Medaille des Kaiser Friedrich-Museums (Simonsches Kabinett) von Giulianos Art erkennen (Abb. 6): auch sie weist auf das Jahr 1513 durch die Umschrift, in der dem L(aurentii) F(ilius) das P(atricius) R(omanus) hinzugefügt ist; und auf den Abschied

[1]) Vasari IV, S. 46.

[2]) Vgl. Janitschek, Repertorium V, 259 ff.

[3]) Vasari, Leben Peruzzis IV, S. 595.

[4]) Eine Francia genannte Serie kleiner Federzeichnungen in Lille enthält eine Anzahl der in den Beschreibungen des Theaters vorkommenden Sujets.

[5]) Publ. v. Ashby, Sixteenth Century Drawings of Roman buildings Taf. 23. Ich verdanke es Eggers Besprechung in den kunstgesch. Anz. Jahrg. III, S. 91, daß ich darauf aufmerksam geworden bin.

[6]) Hier nach dem Exemplare des Kaiser Friedrich-Museums (Sammlung J. Simon).

[7]) Heiss, Médailleurs de la Ren. 8, I, S. 152 erwähnt und reproduziert denselben Kopf aus der gleichen Form mit Lorbeerumrahmung, ohne Revers.

[8]) Sie ist kaum mit »Consensu pontificis« aufzulösen, da die gleiche Abkürzung auf päpstlichen Münzen keinen Sinn gäbe.

[9]) Sat. III an Annibale Malaguccio.

von Florenz könnte man den ziemlich roh gearbeiteten Revers deuten, eine Frauengestalt, ruhend am Fuß eines jungen Lorbeerbaumes (Laurentius?), hingestützt auf das Mediciwappen: Magnificentia e pietate reconciliatis civibus.

Die Vorderseite zeigt uns endlich die Züge, die zu sehen wir nach allem, was die Geschichte von ihm weiß, wohl verlangen dürften: ein mit freiem Anstand hochgetragener Kopf auf schlankem, fast zu sehnigem Hals, die Nase in scharfer Senkung, der des alten Cosimo ähnlich, überaus beweglich und mit einem Zug edler Genußfähigkeit, der auch den Mund umspielt, ein Kopf, wie ihn das XVIII. Jahrhundert sprühend hätte bilden können. Hier war ein Meister voller Empfindung an der Arbeit.[1]) Das Lächeln des von Gelock umspielten Gesichts, die räumliche Biegung des Halses

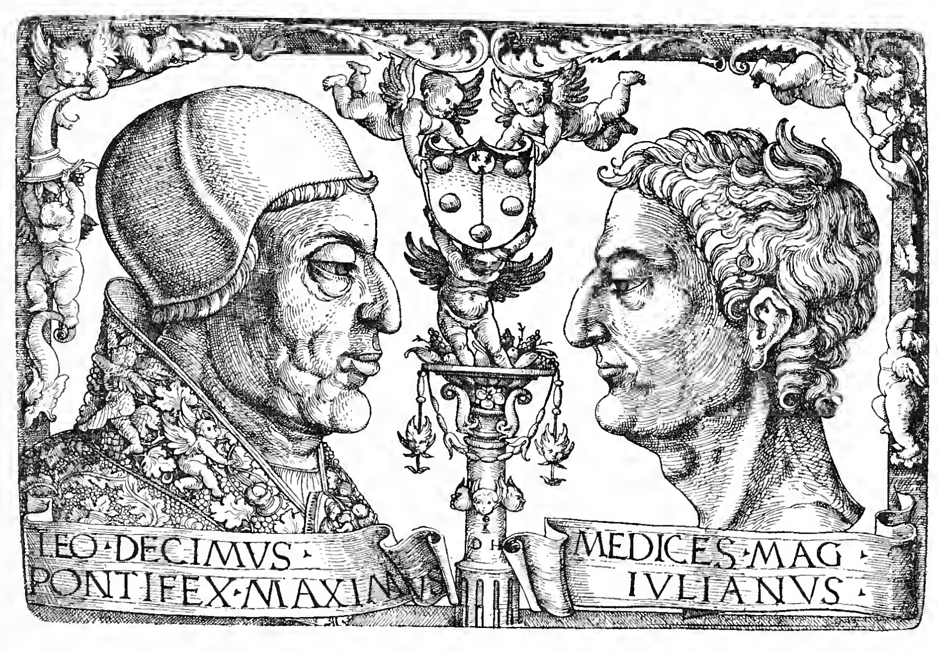


Abb. 7. Daniel Hopfer
Bildnis Papst Leos X. und Giulianos de' Medici
Radierung B. 84

aus der Schrägansicht des Körpers zur Profilstellung ruft Lionardo ins Gedächtnis, der damals gar nicht weit davon war; er hatte den »magnifico« nach Rom begleitet[2]) und war in seinem Dienst, bis er nach Frankreich ging, wohnte im Vatikan, und jene lustige Klage Leos X., über seine Art zu schaffen, stammt aus dieser Zeit.[3])

[1]) Auf den namenlosen Meister dieser Medaille führt Bode (Zeitschr. f. b. K. N. F. XV, S. 41), der ihn übereinstimmend mit Fabriczy in der Nähe Francescos da San Gallo gesucht sehen will, Medaillen Leos X. und des Kardinals Dion. Ant. del Monte zurück. Mit der bei Armand posthum genannten Medaille ist wohl nicht diese, sondern eine Suitenmedaille gemeint, der allerdings die oben besprochene zugrunde gelegt ist. Ein Exemplar davon besitzt auch das Berliner Münzkabinett.

[2]) Vasari IV, S. 46.

[3]) Vasari IV, S. 47.

Die nicht gerade große Reihe von bartlosen Bildnissen Giulianos erhält noch einen mehr kuriosen als wertvollen Zuwachs von Norden: Daniel Hopfer hat die Profilköpfe der beiden Mediceischen Brüder in einem Rahmen radiert (Abb. 7), ein Beweis übrigens, daß auch jenseits der Alpen die Bedeutung des Mannes gewürdigt wurde, auf dessen Erhöhung alle Gedanken und Entwürfe des Papstes sich richteten.[1]) Ohne Frage war es die kleine Patriciusmedaille, die hier die vermittelnde Rolle gespielt hat. Dabei ist es gleichgültig, ob Hopfer sie selbst kopierte oder seiner Gewohnheit treu die ganze Komposition eines anderen Künstlers, etwa eines schweizerischen Holzschneiders, übernahm.

Nach dieser Schar von Köpfen, aus deren Mitte Michelangelos Statue sich erhebt, blickt der Raffaelsche Typus mißmutig und verstimmt herüber, fast wie auf seine verlorene Jugend. Kaum zwei Jahre können die große Medaille von dem Bilde trennen, das kürzlich Herr Huldschinsky in Berlin so glücklich war, den kostbaren Stücken seiner Sammlung anzureihen (s. die Tafel). Aber man fände fast den Übergang nicht ohne eine Medaille von 1515, die uns Giuliano in dem von den früheren Stücken her gewohnten Profil und doch schon mit dem Barte zeigt (Abb. 8). Man kann dem Stück einen Wert nur zusprechen, wenn man es ikonographisch betrachten will:[2]) roh in Form und Komposition und von einer fast verdächtigen Gleichgültigkeit, gibt es doch die uns vertraut gewordenen Züge mit rechter Treue wieder, nur nähert sich Giulianos Bahn dem unerwünschten Ziele: die Haltung des Kopfes ist nicht mehr frei und elastisch, eher müde und starr; an dem Ernst und der Gemessenheit würde man den heiteren Medici kaum erkennen; es war eine Fügung, daß Raffael uns erst damals sein Bild überliefert hat.

Als Giuliano vor der Brautfahrt nach Savoyen seinen Hausstand ordnete und dabei den Maler auf die Liste seiner Familiaren setzte[3]), war das nur ein fast selbstverständlicher Abschluß von Beziehungen, die zurückreichten bis in jene phäakischen Tage von Urbino. Längst gehörte Raffael zu diesem Kreis, auch ohne daß ihm das besonders gewährleistet wurde. Giulianos Tesoriere war derselbe Domenico Canigiani[4]), in dessen Auftrag die heilige Familie entstanden ist, die seinen Namen trägt, und eine Canigiani wurde die Gattin jenes Lorenzo Nasi, dem Raffael als Hochzeitsgabe die Madonna del cardellino schenkte.

Giuliano hat Rom in jedem Jahr für längere Zeit besucht, wenn ihn auch die Rücksicht auf seine Gesundheit gern an den Abhängen von Fiesole verweilen ließ. Man brauchte also nicht so sorgsam nachzurechnen, wann sein Porträt entstanden sein könnte, wie man es bisher getan. Zu der Reise 1513 mit Leonardo, die ihm das Patriziat einbrachte, und zu dem Aufenthalt im nächsten Jahre mit Lorenzo zusammen kommt noch die Zeit nach seiner Heirat 1515 hinzu. Da wir für das erste Jahr seinen bartlosen Kopf von den Medaillen kennen, so ergäbe sich bei dem großen Abstand in der Stimmung eher das Jahr 1515 als das Jahr vorher.

Vasari hat dies Werk Raffaels zugleich mit dem Porträt des jüngeren Lorenzo[5]) bei den Erben des Ottaviano de' Medici gesehen. Aber früher, kaum einen Monat

---

[1]) Brief Bibbienas, Lett. de principi I, 13f.

[2]) Hier reproduziert nach Heiss, Les médailleurs de la Ren. VIII 1, Pl. XX, 4; beschrieben a. a. O. VIII 1, S. 152, damals Coll. Taverna, Mailand, jetzt in der Sammlung des Kastells.

[3]) Vgl. Müntz, Raffael S. 427.

[4]) Vgl. den interessanten Borgebrief des Giovanni delle bande nere an Canigiani im Arch. Stor. ital., nuova serie 7, 1858, S. 26.

[5]) Vasari IV, S. 352f. An dem Brief Bembos sind nicht die allgemeinen italienischen Lobeserhebungen interessant, sondern daß sie den Begriff »Schülerarbeit« schon kennen: In bezug auf Ähnlichkeit erschienen mit dem Bild des Tebaldeo verglichen die Porträts des Castiglione und des Herzogs von Nemours wie von einem Schüler Raffaels.



HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

Raffael
Bildnis des Giuliano de' Medici
Sammlung Huldschinsky, Berlin

nach Giulianos Tod, erwähnt ein Brief Bembos an Bibbiena das Bild. Vielfach waren Repliken verbreitet, die alle mehr das Original ahnen ließen, als daß sie es reproduzierten.

Das diesem Aufsatz als Tafel beigegebene Bild der Sammlung Huldschinsky ist dasselbe, mit dessen Entdeckung im Jahre 1867 der ehrfurchtgebietende Name Lipharts in Zusammenhang steht. In einer subtilen Würdigung hat er das Bild analysiert[1], nachdem er seine Reinigung und Herstellung mit liebevollem Argusblick überwacht. Auf seinen Rat hat es damals die Großfürstin Maria von Rußland erworben. Nun ist es durch das liebenswürdige Entgegenkommen seines neuen Besitzers dem Studium erschlossen.

Wir sind dadurch der peinlichen Aufgabe enthoben, uns den Herzog von Nemours unter den Zügen denken zu müssen, die bisher nur in dem bösartig dreinschauenden Mann der Allori zugeteilten Replik (Abb. 2) uns verfolgten.



Abb. 8
Italienischer Meister
Medaille des Giuliano de' Medici

Giulianos Erscheinung hat Eindruck gemacht, ohne schön zu sein: die hohe Gestalt mit langen Armen und einem Hals mit ausgeprägtem Kehlkopf trug sich gut, und er gewann an Bedeutung, wenn er sprach. Die blauen Augen in dem zartgefärbten Antlitz werden den Zug von natürlicher Liebenswürdigkeit, Offenheit und Geist gespiegelt haben, die ein Zeitgenosse an ihm rühmt[2]) und die jene große Medaille uns deutlicher macht als das Bild. Hier bestätigt der erste Blick die Nachricht von seiner schwächlichen Gesundheit, den leidenden Zustand. So erscheinen die Riesenpläne, deren Erfüllung er vielleicht nie erlebt hätte, wie die Utopien und Wünsche eines Schwindsüchtigen. Er »hätte, war er hinaufgelangt, sich sicherlich höchst königlich bewährt«, aber die Fähigkeit, eine Krise zu überstehen, war in diesen Mann nicht mehr gelegt, den der erfahrene Bibbiena in Ehrfurcht und Freundschaft nicht aufhört, an die notwendigsten politischen Schritte zu mahnen wie an die Pflichten seiner erhabenen Stellung[3]), der in passiver Verteidigung sich gegen die Forderungen der Welt zu verhalten scheint. In solcher Stimmung mag man sich das bekannte Sonett entstanden denken, das die Freiheit eines edlen Geistes erwägt, das Leben nach Gefallen zu enden.

Der Mann der größten Anwartschaften im damaligen Italien lebte mit reicherer Hofhaltung und mehr Pomp als einst Cesare Borgia zur Zeit seines Glanzes.[4]) Hier

[1]) Notice historique sur un tableau de Raphael représentant Julien de Médicis, Paris 1867, neuerdings abgedruckt in einer von Ch. Sedelmeyer herausgegebenen englischen Broschüre über das Bild. Hier auch einiges über die Herkunft des Bildes. Mehr bei Crowe and Cavalcaselle, Raphael II, S. 322 f.

[2]) Hans Mackowsky verdanke ich einige wichtige literarische Belege; er gewährte mir Einsicht in das Manuskript seiner demnächst erscheinenden Biographie über Michelangelo. So wurde ich auf eine bezeichnende Stelle über Giuliano aufmerksam: im Nuovo Osservatore fiorentino ed. Franceschini 1885/86, S. 293.

[3]) Lettere di principi I, S. 13 f.

[4]) Sanuto XX, S. 110.

erscheint er gewählt und prächtig gekleidet, der bauschigen Mode der Hochrenaissance gemäß so reich, daß die feine Gestalt in dem Zeitkostüm fast erdrückt scheint und wieder eigentümlich wächst, so daß das lebensgroße Bild an gesteigerte Verhältnisse denken läßt.

Die schwere Schaube aus graugrünem Brokat mit braunem Pelz verbrämt hat Ärmel, deren Schlitze mit kleinen goldenen Spangen zugehalten werden. Sie läßt ein schwarzes Untergewand mit feinen roten Kanten an den Ärmeln sehen und die oberen Ecken einer Art leuchtend roter Weste. Das Haar verbirgt sich in der Kalotte aus Goldfäden, die im Norden damals nur Fürsten trugen. Ein großes Barett sitzt schief darauf mit einer blanken Schnalle und einem gefältelten Cartellino, wahrscheinlich aus Silber, als Träger einer Devise gedacht. Die linke Hand, über die rechte gelegt, hält ein Papier. In breiter Silhouette hebt er sich warm und farbig gegen den grünen Vorhang ab, der, rechts gerafft, den Ausblick auf den Borgo und den gedeckten Korridor Alexanders VI. zur Engelsburg und über sie hin zum Pincio öffnet, in der kräftig accentuierten Beleuchtung, die man aus den Landschaften von Raffaels späten Madonnen kennt. Das Antlitz wendet sich voll und leuchtend in Ruhe dem Beschauer zu, die Augen in jener junonischen Reglosigkeit mit feuchtem Glanz, die wir an der Fornarina (Galerie Barberini) und der Johanna von Arragonien (Paris) kennen. Wie bei ihr und dem Kardinal Bibbiena (Palazzo Pitti) gleitet die Bewegung des linken Armes dem unteren Rand des Bildes parallel. Die Hände, auf einer Kassette übereinandergelegt, sind im Vergleich zu der Feinheit des Kopfes merkwürdig allgemein, mit der verdickten Handwurzel und der wenig variierenden Fingerhaltung des Barberinibildes und der Johanna von Arragonien im Louvre verwandt. Wie diese Personen halb träumerisch, halb Verehrung heischend sitzen, so lagern ihre Hände etwas phlegmatisch, während sie sich beim Castiglione, der Donna velata, Beazzano und Navagero, den Schweizern der Messe von Bolsena, eben erst gegeneinander zu gruppieren scheinen, frei bewegt wie die ganze, vor unseren Augen gewissermaßen erst entstehende Gesamthaltung der Gestalt. Der Farbenauftrag ist dünn mit rötlichem Schimmer und läßt wie beim Bibbiena besonders da, wo die Untermalung für den Schatten ausgenutzt ist, die braungrundierte Leinwand fast unbedeckt. Das Bild hat den Reiz mancher individuellen Eigenheit: so überrascht an der linken Hand, daß die Spitze des Zeigefingers — unerklärlicherweise — wie mit einem schwarzen Pflaster verklebt erscheint; doch ist diese Sonderbarkeit authentisch, denn die Kopie Alloris weist sie gleichfalls auf; ja, diese gibt noch mehr als ihr Vorbild: von der linken Wange zum Hals hinunter zieht sich eine jener peinlich zu bemerkenden Haaroasen, auf die der Italiener im Volk noch heute stolz zu sein pflegt. Sie findet sich bei genauem Zusehen auch in dem Berliner Bild, nur etwas salonfähig geworden. Besonderer Wert aber wurde schon von Liphart auf das Pentimento am oberen Rand des Baretts gelegt, das im Lauf der Zeit wieder im grünen Grund zum Vorschein gekommen ist.

Die Bezeichnung des Bildes ist nicht klar: an der Hohlkehle der Kassette unter der linken Hand ist ziemlich deutlich die Signatur zu finden: R. S. M.. V. Liphart, der glückliche Entdecker, ergänzte dazwischen DXI, unter dem Eindruck, daß Giuliano um 1513 und 1514 in Rom gewesen. Das Datum 1515 aber ließe sich auch durch die Engelsburg bestätigen.

Es konnte darin sehr wohl ein Hinweis auf Giulianos Würde als Generalkapitän der Kirche liegen; wie bei Michelangelo der Kommandostab, so hier die vornehmste Festung des Papstes, die ihre Rolle zwölf Jahre später gespielt hat. Auch Vasari hat so gedacht, als er — der erste Geschichtsmaler mit geistreichen Andeutungen — im

Palazzo Vecchio auf der Kardinalskreation Leos X. die beiden Capitani[1]) anbrachte (Abb. 9): er gab ihnen als Hintergrund das Kastell und stellte ihnen zur Seite Lionardo und Michelangelo; wenn er Raffaels Kopf nicht mit auf seine Schnur gezogen, so fehlte der Meister doch nicht, denn seinen Bildnissen der beiden Mediceer war die Ehre widerfahren, Vasari als Vorlage dienen zu dürfen. Unser Bild ist das offizielle Porträt des Herzogs von Nemours geblieben.[2])

Sollte Giuliano aber durch seinen Bruder keine weitere künstlerische Ehrung erfahren haben als durch das vergängliche Kapitolinische Theater? In jener Stanze, wo Leo sich selbst im Kreise der Seinen viermal hat malen lassen, müßte das Bild des Bruders am wahrscheinlichsten zu finden sein. Und dürfen wir uns aus dem Kreis des Gesicherten und Beglaubigten herauswagen, so ist er gemeint in der füglich gerühmten Figur beim Reinigungseid Leos III., die »grave nel andare«[3]) von rechts herangeschritten ist. Als Patrizius der ewigen Stadt und als Generalkapitän der Kirche stand er hier dem Eindringling drüben gegenüber wohl an seinem Platz.[4])

Auch wo in den Bordüren der Tapeten der Papst sein Leben erzählen ließ, dürfte man den Bruder suchen. Am ehesten könnte an ihn bei dem jungen antikisch, wie bei Michelangelo gekleideten Reiter gedacht werden, der hinter dem Papst in Florenz einzieht.[5])

Diesen Porträten hat man neuerdings versucht, ein dem Salviati zugeschriebenes Bildnis der Sammlung Cleveland beizugesellen.[6]) Es stellt einen jungen, vornehmen Mann in der Haltung von Michelangelos Grabstatue dar. Schon deshalb hat es kein Interesse als Bildnis Giulianos, denn von jener Figur gerade ist ein langanhaltendes Echo durch die Porträtkunst gegangen. Vasaris Herzog Alessandro, Bronzinos junger Martelli sind Beispiele dafür.

Ebenso kann sich das reizende Bildchen Pontormos in Lucca, unter dem der Name Giulianos de' Medici steht, nicht als Porträt des Herzogs von Nemours behaupten. Da Pontormo als Autor hier kaum bezweifelt werden kann, so ist es an sich schon unmöglich, daß der 1494 geborene ihn so jung habe schildern können. Dies Porträt aber ist vor der Natur gemalt — und wenn es den Namen Giuliano de' Medici mit Recht trägt[7]), so kann es nur ein weit jüngeres Mitglied der Familie dar-

[1]) Lorenzo war nach Giuliano in diese Würde eingerückt.

[2]) In derselben Suite wie der obenerwähnte bartlose Kopf findet sich auch eine von Heiß a. a. O. VIII, S. 152 beschriebene Medaille, deren Abguß nach dem Wiener Exemplar ich der Freundlichkeit des Herrn Regierungsrats Domanig verdanke. Sie ist mit freier Benutzung dieses Bildes gearbeitet. Crowe-Cavalcaselle, Raffael II, S. 322, erwähnen noch eine Replik mit veränderter Handhaltung in Turin, im alten Katalog als Giorgione unter Nr. 171 aufgeführt. Sie ist heut nicht mehr ausgestellt. — Von den bei ihnen angeführten Stücken hat wohl das meiste Interesse der Freskokopf auf Ziegel in der Alnwick Collection. Cavalcaselle hält ihn für Giulio Romanos Studie zu dem Bild im Besitz der Großfürstin Marie. — In dem Korridor der Uffizien erwähnt ein Bildnis mit Kommandostab und Schwert.

[3]) Nuovo Osservatore S. 293 s. o.

[4]) Crowe-Cavalcaselle sehn in dieser Figur wohl nur versehentlich das Bild Lorenzos. Freilich ist nicht zu leugnen, daß der Kopf im Fresko dem sogenannten Fechtmeister Raffaels im Louvre recht ähnlich sieht. — Dollmayr, der diesen Teil des Bildes dem Penni zuschreibt, hat seine Figur abgebildet Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. A. H. K. H. 1895, Bd. 16, S. 268, Fig. 11.

[5]) Unter dem Martyrium des h. Stephanus.

[6]) Abgebildet in Rassegna d' arte, Jahrg. VII, 1, S. 3.

[7]) Leider habe ich die Berechtigung dieser Benennung nicht prüfen können. Ein Porträt dieses Giuliano aus späteren Jahren in der Sammlung des Erzherzogs Ferdinand (abgeb. Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. A. H. K. 1897, Bd. 18, S. 156) erlaubt keinen Schluß.

stellen, einen Bruder jenes Brutus Lorenzino, einen Giuliano, der Erzbischof von Aix und Albi war und als Abt von St-Victoire in Marseille 1588 gestorben ist.[1])

Die Reihe der Porträts bei diesem Medici ist kurz und, wenn sich aus der Zeit seiner Odyssee nicht noch Überraschendes finden läßt, nicht eben befriedigend.

Anziehender und bedeutender wird uns sein Bild durch die Züge, die der Verkehr mit den Freunden von ihm enthüllt und die ihn mit der Kultur seiner Epoche an wichtigen Stellen verbinden. Immer wieder taucht seine Gestalt auf in dem Gewühl erhabener Gestalten. Seine Person verherrlicht eins der reichsten Feste der Renaissance; er bringt dem Rom Leos mit seiner Gattin den noch fehlenden Glanz, einen Hof vornehmer Frauen.[2]) In Kunst und Literatur ist keiner von den größten Namen seinem Kreis ferngeblieben: zu Raffael und Michelangelo gesellt sich Lionardo, und Fra Giocondo ehrt ihn wie einst seinen Vater.[3]) An ihn knüpfte sich Macchiavellis Hoffnung. Castiglione und Bembo, Elisabetta Gonzaga und Isabella d' Este sind ihm im Unglück befreundet geworden. Am schönsten aber ehrt es ihn, wie der Dichter der Calandra den feinen Kopf in seine Dienste stellt und mit seinem Herzen den Wünschen seines geliebten »Leonardo«[4]) voraneilte. Ariost hat ihm über das Grab hin jene schöne Kanzone nachgerufen, die mit dem Lob von Bibbienas Freundschaft schließt.

Zwanzig Jahre nach seinem Tode schien die Natur noch einmal die Laune anzuwandeln, die Elemente wie einst in Giuliano zu mischen und dem schönen Bild auch die Lebenskraft zu leihen, in jenem Hippolyt von Medici, der sein Sohn gewesen ist. Aber auch dieser Stern ist nach kurzem Aufglänzen erloschen.

[1]) Der Neffe als Onkel kommt häufiger vor, als man erwarten sollte: Pastor erwähnt das Bild des ermordeten Giuliano von Botticelli als Porträt des Herzogs von Nemours (Päpste IV, S. 61 Anm. 3), und im Katalog der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (S. 30, Nr. 11) wird der Herzog von Nemours verwandtschaftlich mit Lorenzo von Urbino verwechselt.

[2]) Der bekannte Brief Bibbienas: Lettere de principi I, 16 Hor lodato sia Dio, che qui non mancava, se non una corte di madonne, questa Signora ...... farà la Croce Romana perfetta.

[3]) Er widmete Giuliano Cäsars Gallischen Krieg und die spätere Ausgabe des Vitruv (Reumont, Lorenzo de' Medici II, 143).

[4]) So hieß Giuliano im vertraulichen Verkehr (Lett. de principe I, 15 ff.). Bibbiena war dafür der »mozzicone« (vgl. Pastor III, 931).



Abb. 9
Aus einem Fresko des Vasari
Florenz, Palazzo Vecchio

DAS MADONNENBILD DES PRAGER ERZBISCHOFS ERNST IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

VON K. CHYTIL

Unter den im Saale 24 des Kaiser Friedrich-Museums aufgestellten Bildwerken der romanischen und gotischen Periode fesselt das Auge ein großes Madonnenbild, welches in dem gedämpften Lichte des Raumes gleich beim Eintreten in denselben, in Gold und feierlich milden Farbentönen erglänzend, dem Besucher entgegenstrahlt. Die Himmelskönigin, mit Zepter und Reichsapfel in den Händen, das Kind auf dem Schoße haltend, sitzt von Engeln umgeben auf reich gestaltetem gotischen Throne — ein in unzähligen Varianten in der bildenden Kunst behandeltes Thema, welchem jedoch durch die ganze Anordnung, das begleitende Beiwerk, die anmutigen, die Architektur des Thrones belebenden Engelsgestalten und vornehmlich durch die ganze Farbenstimmung ein eigenartiger Charakter und Reiz aufgeprägt erscheint.

Wenn wir die Mariologien, die marianischen Hymnen und Lobgedichte des XIV. Jahrhunderts durchblättern, so hören wir dieselben Saiten leise erklingen, welche aus der feierlichen Farbenharmonie des Bildes ertönen, und bei der stillen Betrachtung desselben gewinnen wir wahrlich den Eindruck, als ob sich der liebliche Engelchor anschicken würde, ein *Salve regina* anzustimmen.

Zwei Engel breiten hinter dem Throne einen roten, golddurchwirkten Vorhang aus, während ein dritter in der Mitte die große goldene Krone anfaßt, als ob er sie gleichsam auf den Kopf Mariens aufgesetzt hätte; zwei aus dem Oberteile der Seitenflügel des Thrones wie aus Dachluken sich hinauslehnende Engel schwingen Rauchfässer, zwei andere, gleichfalls beiderseits unter kleinen Bogen aufgestellt, der eine einen Reichsapfel haltend, verbeugen sich in einer halb knieenden Stellung, welche manchmal den Engeln bei der Verkündigung eigen ist.

Die Engelsgestalten sind in einem weit kleineren Maßstabe gehalten als die Madonna mit dem Kinde, und gleichfalls in kleinen Dimensionen sehen wir vor den Stufen des Thrones die Gestalt eines geistlichen Würdenträgers knien, welcher in tiefer Devotion die Abzeichen seiner Würde zu Füßen der Mutter Gottes niedergelegt hat.

Das im Kataloge unter Nr. 1624 verzeichnete Bild, von einem ziemlich seltsam überhöhten Format, ist 188 cm hoch, 97 cm breit und ist mit Temperafarben auf Pappelholz gemalt. Im wesentlichen sehr gut erhalten, trägt es, insbesondere im Antlitz der Madonna, einige Spuren von Renovation, über welche ein auf der Rückseite angefügter Zettel, welcher auch einige Daten über die Provenienz des Bildes enthält, folgende nähere Auskunft erteilt.

Dieses Gemälde ist aus der ehemaligen Minoriten-Klosterkirche auf dem Sande zu Glatz, und wahrscheinlich hat es früher, ehe noch das Kloster und Kirche in den jetzigen Zustand gesetzt wurden, auf dem Altare gestanden. Da es nach meinem Dafürhalten aus der böhmischen Malerschule ist, weil es alle Eigenschaften besitzt, die dieser Schule eigen sind, und links an diesem Bilde einen knieenden Erzbischof als Benefaktor dieses Bildes und besonderen Verehrer der heiligen Jungfrau man abgebildet sieht, so ist es wahrscheinlich ein Geschenk vom seligen Ernesto, dem ersten Erzbischof von Prag, der in der Stadtpfarrkirche zu Glatz begraben ist. Dieser Erzbischof Ernest lebte zur Zeit Kaiser Karls IV., des großen Beförderers der Künste und Wissenschaften, und da dieser Kaiser viele Maler und Bildhauer, besonders aus Frankreich, kommen ließ und in Prag residierte, so ließen sich die Künstler alle in Prag nieder und bildeten eine eigene Schule; die vorzüglichsten Maler waren: Dietrich oder Theodorich von Prag, Procop, Kunz, Nicolaus Wurmser usw. Von diesen genannten Malern halte ich einen, von dem dieses Bild sein kundt, und zwar in den Jahren 1334 – 1364, in dem Jahre Ernestus starb; und in dem Jahre 1834 ist es von mir renoviert worden.

Ludovico Bittner, zur Zeit in Glatz Historienmaler.

Wie verhält es sich mit diesen im Jahre 1834 vom Maler Bittner in Glatz niedergeschriebenen Angaben? Es ist ersichtlich, daß zu unterscheiden ist, was hierbei auf einer glaubwürdigen Tradition beruht und was an Mutmaßungen der Restaurator selbst hinzugefügt hat.

Das im Jahre 1902 für das Kaiser Friedrich-Museum erworbene Bild stammt aus dem Gymnasium in Glatz und wird im Katalog als ein Werk böhmischer Schule bezeichnet. Das Gymnasium befindet sich in dem nahe an der Pfarrkirche gelegenen Gebäude des ehemaligen Jesuitenkollegiums. Die Jesuiten, welche schon am Schlusse des XVI. Jahrhunderts in Glatz ansässig waren und vor Beginn des Dreißigjährigen Krieges aus der Stadt flüchten mußten, wurden von Ferdinand II., welcher ihnen die Seelsorge bei der Pfarrkirche übertrug, nach Glatz wieder eingeführt. Das Kollegiumgebäude selbst ist in den Jahren 1655—1689 nach Plänen des auch in Prag tätig gewesenen Carlo Lurago erbaut worden.

Die Minoritenkirche »auf dem Sande«, in welcher sich das Bild früher befunden haben soll, lag auf einer Sandinsel in der Neiße und wird bereits im Jahre 1257 erwähnt. Der ursprüngliche Bau ist im Jahre 1427 abgebrochen und das Kloster auf einen anderen Ort verlegt worden, aber nachdem das neue Stift 1463 abgebrannt ist, kehrten die Franziskaner auf die frühere Stelle zurück. Im Jahre 1619 nahm der Stadtrat das Kloster in Beschlag und führte dort einen lutherischen Geistlichen ein, aber hernach kamen die Franziskaner hierher wieder zurück. Die Kirche, welche nebst Kloster völlig umgebaut worden ist, dient gegenwärtig als Garnisonkirche.[1])

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die knieende Gestalt auf dem Bilde einen Erzbischof darstellt; darauf wiesen das Pallium und das vor der Gestalt aufgestellte Patriarchalkreuz — crux archiepiscopalis — hin. Auch läßt sich nicht zweifeln, daß wir in der Figur des Dargestellten denjenigen Prager Erzbischof zu sehen haben, welcher für Glatz eine besondere Vorliebe hegte und dem auch die Tradition die Entstehung des Bildes zuweist — nämlich Ernst von Pardubic.

[1]) Lutsch, Verzeichnis der Baudenkmäler der Provinz Schlesien II, S. 19. — Aelurius, Glaciographia oder Glätzische Chronica 1625, S. 325.

In ähnlicher Weise finden wir Erzbischof Ernst in einem der von ihm gestifteten Chorbücher des Prager Domes, die sich in der Kapitelbibliothek in Prag befinden, dargestellt. Diese Chorbücher bestehen aus einem dreiteiligen Antifonare, einem zweiteiligen Graduale, einem die Sequenzen enthaltenden Gesangbuche und einem weiteren Canzionale mit Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus. Sämtliche Choralbücher sind im Jahre 1363 auf Geheiß des Erzbischofs für den Prager Dom hergestellt worden.[1]) In diesen Büchern kommt mehrfach das Familienwappen der Herren von Pardubic vor, und in dem ersten Teile des Graduale (Sign. P. 7) ist auf Blatt 16 in der Initiale A der Erzbischof selbst, unter der thronenden Gestalt Christi knieend, dargestellt (s. Abbildung). Das Ornat mit dem Pallium ist dasselbe wie in dem Madonnenbilde; die Mitra, das Pedum und das Kreuz liegen vor dem Erzbischof neben seinem Familienwappen auf der Erde. Die Gestalt selbst ist etwas nach vorn geneigt, die Züge des Kopfes sind ziemlich schematisch.

In einer von diesen Porträtdarstellungen etwas abweichenden Weise finden wir Ernst in einem von ihm gestifteten Büchlein abgebildet, welches sich jetzt in dem Museum des Königreichs Böhmen in Prag befindet. Es wird »Orationale domini Arnesti archiepiscopi pragensis« genannt und durch eine alte Inskription als ehemaliges Eigentum des Glatzer Chorherrenstiftes (canonicorum regularium in Glatz) bezeichnet. In einer Initiale auf Bl. 104 kniet ein geistlicher Würdenträger vor dem Altar, über welchen die Erscheinung der heiligen Trinität, welche in eigenartiger Weise durch drei Köpfe dargestellt ist, schwebt. Diesmal ist der Erzbischof, neben welchem sein Familienwappen angebracht ist, nicht durch das Pallium, das Pedum und das Kreuz, welche vermutlich der kleinen Dimension des Bildes wegen weggelassen wurden, gekennzeichnet; die Infel trägt er auf dem Kopfe, und sein Antlitz ist weniger rundlich.

Ob hier Porträtähnlichkeit angestrebt und erreicht wurde, läßt sich nicht entscheiden. Sein Bildnis ist auch in der Reihe der im Triforium des Prager Domes aufgestellten Büsten, welche jedoch erst der Zeit nach seinem Tode angehören, vorhanden; der Kopf mit vollen, glatten Wangen, welcher, wie bei den übrigen Büsten, auf Porträtähnlichkeit schließen läßt, hat wohlwollenden Ausdruck.[2]) Der bärtige Kopf, welcher auf verschiedenen Bildern des XVII. und XVIII. Jahrhunderts vorkommt, ist ein rechtes Phantasieporträt, entstanden unter dem Eindruck des bärtigen Typus der Päpste und Kardinäle des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

Die Beziehungen des Erzbischofs Ernst zu Glatz gehen schon auf seine Knabenjahre zurück, da sein Vater, gleichfalls namens Ernst (Arnest), Königlicher Hauptmann in Glatz war. Der Vater Arnest, einer alten ritterlichen Familie entstammend, bediente sich, nachdem er um das Jahr 1321 in Besitz der Herrschaft Pardubic gelangte, jenes Prädikates, unter welchem sein Sohn allgemein bekannt ist. Der junge Ernst, als dessen Geburtsjahr das Jahr 1297 und als dessen Geburtsort der zu einer Burg seines Vaters gehörige Ort Chotoun bei Böhmisch-Brod angegeben wird, genoß in Glatz den ersten Schulunterricht, kam studienhalber nach Prag und verbrachte hierauf ganze 14 Jahre

[1]) Podlaha, Die Bibliothek des Metropolitankapitels. Topographie der historischen und Kunstdenkmale des Königreichs Böhmen. Prag-Hradschin, II, 1904, S. 236ff. Die Inschrift in S. 17 lautet: Anno domini Millesimo Trecentesimo Sexagesimo tercio dns Arnestus Pragensis Ecclesie primus Archiepiscopus fecit scribere hunc librum ut dni Canonici eo utantur in ecclesia praedicta. Obiit autem praedictus dns Anno dni Millesimo Trecentesimo Sexagesimo quarto ultima die mensis Junii cuius anima requiescat in sancta pace. Amen.

[2]) Mikovec, Altertümer und Denkwürdigkeiten Böhmens, I, S. 134. Die Büste des Erzbischofs Ernest von Pardubic. — Mádl, Poprsi v triforiu sv Víta v Praze, 1894, XII.



Aus dem Graduale des Erzbischofs Ernst. 1363
Domkapitelbibliothek in Prag



MADONNA VON GLATZ

VOTIVBILD DES PRAGER ERZBISCHOFS ERNST

IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

12

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

in Italien, wo er die Universitäten von Padua und Bologna besuchte und mit manchem bedeutenden Gelehrten, wie dem berühmten Juristen Johannes Andreae, in freundschaftliche Beziehungen trat.[1])

Nach seiner Rückkehr wurde Ernst alsbald zum Dekan des Kollegiatskapitels in Sadska, im Jahre 1338 zum Dekan des Kapitels von Prag und nach dem Ableben des Bischofs Johann IV. zum Prager Bischof (14. Januar 1343) erwählt.

Um bestätigt zu werden, begab er sich zum päpstlichen Hofe nach Avignon, und infolge seiner Beziehungen zur päpstlichen Kurie sowie auch der Bestrebungen des Königs Johann und seines Sohnes Karl gelang es, daß das Prager Bistum vom Papste Klemens VI. durch die Bulle vom 30. April 1344 zum Erzbistum erhoben worden ist. Als Suffragane wurden dem Erzbischof von Prag die Bischöfe von Leitomischl und Olmütz unterstellt.

Der anläßlich der Erhebung Prags zum Erzbistum noch bei Lebzeiten König Johanns gegründete Neubau des Prager Domes, welchen Ernst auch durch Stiftungen bedachte, ist durch sein Zutun in Angriff genommen worden. Zu den ersten und bedeutendsten Ratgebern Karls IV. gehörend, übte Ernst auf den ganzen Gang der kulturellen Entwickelung Böhmens in jener glorreichen Periode Macht aus. Naturgemäß war es die Kirchenverwaltung, welche den engeren Wirkungskreis seiner Tätigkeit bildete, und auf diesem Gebiete war sein Wirken von einer weitreichenden Bedeutung. Eine ganze Reihe von neuen Institutionen und Maßregeln, Statuten und Synodalbeschlüssen, ist seiner unermüdlichen und einsichtsvollen Waltung entsprungen.[2]) Die wenigen Augenblicke der Ruhe verbrachte er auf dem alten bischöflichen Schlosse zu Raudnic und in Glatz. Glatz, der Aufenthaltsort seiner Jugendjahre, wurde von ihm besonders bevorzugt. Als er anläßlich einer Reise anfangs Mai 1364 in Bautzen erkrankte, ließ er sich nach Raudnic überführen, wo er den 30. Juni 1364 das Zeitliche segnete. Seinen Anordnungen nach wurde seine Leiche nach Glatz überführt und in der dortigen Pfarrkirche begraben.

Hier hat man ihm, wohl bald nach seinem Tode, ein Grabdenkmal errichtet, von welchem nur die Tumba nebst einigen Fragmenten seiner Gestalt erhalten geblieben ist. Leider ist eben der Kopf fast gänzlich zertrümmert worden, so daß eben das Gesicht vollends abgeschlagen ist und nur ein Teil der Mitra unversehrt blieb. Das Denkmal äußert eine den Skulpturen des Prager Domes der Richtung des Dombaumeisters Petr Parler verwandte Hand.[3])

---

[1]) Bald nach dem Tode des Ernst von Pardubic hat seine erste Biographie der Dechant des Vyšehrader Kapitels, Wilhelm von Hasenburg, verfaßt. Diese Biographie ist ediert worden von Höfler, Geschichtschreiber der hussitischen Bewegung in Böhmen, II, und von Emler in Fontes rerum bohemicarum I, S. 387ff. Eine andere, dem Glatzer Propst Johannes zugeschriebene Biographie ist in dem im Jahre 1651 erschienenen Mariale abgedruckt. Eine umfangreiche Lebensgeschichte hat Bohuslav Balbin, Vita venerabilis Arnesti, primi archiepiscopi Pragensis etc., 1664 herausgegeben. Eine auf neuerer Forschung beruhende, kurzgefaßte, aber instruktive Biographie hat Tadra in der Einleitung zu seiner Edition der Cancellaria Arnesti geliefert (Archiv für österreichische Geschichte XXI. Bd., S. 269ff.).

[2]) Es seien insbesondere angeführt: Statuta provincialia Arnesti vom Jahre 1349, Statuta ecclesiae Pragensis 1350; Libri erectionum, Libri confirmationum, Concilia Pragensia, das Formelbuch Cancelleria Arnesti.

[3]) Die erste Abbildung des Grabdenkmals bei Balbin ist völlig charakter- und stillos; auf ihr basieren die späteren Abbildungen bei Schottky, Illustrierte Chronik von Böhmen, I, 1852, S. 664 (vgl. Klars Libussa, 1853, S. 338).

In Böhmen und insbesondere in Glatz wurde der Erzbischof Ernst als eine Art Ortsheiliger verehrt, und die Hierarchie des XVII. Jahrhunderts zur Zeit der Gegenreformation brachte den Kult des »gottseligen« Mannes in neue Blüte.

Wie die meisten der Umgebung Kaiser Karls IV. angehörigen geistlichen Würdenträger, war auch Ernst von Pardubic ein Förderer der Kunst. Die Bekanntschaft mit der Kultur und Kunst Italiens und Frankreichs war auch für ihn ein mächtiger Ansporn. Als Förderer der Kunst schreitet er in den Fußtapfen seines direkten Vorgängers, des Bischofs Johann IV. von Dražic, dessen Beziehungen zu Avignon der Entwickelung der böhmischen Baukunst zugute kamen. Ein rühriger Bauherr, war Bischof Johann ein wahrer Vorläufer Karls IV., im Kirchen- und Schloßbau, ja sogar im Brückenbau, indem er eine Brücke in Raudnic über die Elbe errichten ließ. Den Baumeister, namens Wilhelm, holte er sich aus Avignon, wie auch Karl IV. um ein Jahrzehnt später den ersten Prager Dombaumeister Matthias von Arras aus Avignon berief. Der bischöfliche Hof in Prag auf der Kleinseite, der bis auf ein kleines Überbleibsel zugrunde ging, der Umbau des Stammschlosses Dražic, die Dominikanerkirche zu St. Ägid in Prag und das Kloster der Augustinianer nebst Kirche in Raudnic sind die bedeutendsten baulichen Unternehmungen des Bischofs Johann.

Auch von Erzbischof Ernst wird berichtet, daß er Burgen instand setzen ließ, die ihm unterstehenden Städte mit Mauern versah und Kirchen, Klöster und Hospitäler gründete oder herstellte. Insbesondere erfreute sich der Augustianerorden und dessen Bauten seiner Förderung. Eine der frühesten Gründungen dieser Art war das Chorherrenstift zu Glatz, zugleich das bedeutendste bauliche Unternehmen des Erzbischofs. Als Vorbild diente zum Teil das von seinem Vorgänger gegründete Stift in Raudnic, und einen weiteren Impuls gab wohl die Ausstattung des von Karl IV. im Jahre 1351 begründeten Chorherrnstiftes zur heiligen Maria am Karlshofe zu Prag.

Bereits im Jahre 1349 erwirbt Ernst mit seinen Brüdern Smil und Wilhelm Ländereien bei Glatz, um sie alsdann dem im nächsten Jahre 1350 begründeten Stifte zu widmen.

Die Klostergebäude befanden sich nahe an der Burg; die Kirche selbst, später auch Dom genannt, war der Verkündigung Mariens geweiht. Die Ordensbrüder sind von Raudnic her eingeführt worden, und auch der erste Prior, namens Johannes, wurde hierher von Raudnic übersetzt.

Es ist eben dieses Stift, welches den Jesuiten im Jahre 1597 übergeben worden ist. Aber schon 1618 mußten die Jesuiten aus Glatz fliehen, und die verlassenen Klostergebäude samt der Kirche sind, nachdem sie zweimal ein Raub der Flammen geworden, vollständig zugrunde gegangen, so daß von ihnen nur eine leere Stätte übrigblieb. Über die große Anlage und prachtvolle Ausstattung des Stiftes wissen die Chroniken Wunderdinge zu erzählen.[1]) Insbesondere wird die prächtige Ausschmückung durch Bildwerke und Tafeln hervorgehoben; auch die Wände waren mit Malereien bedeckt, und die Fenster erglänzten in farbigem Glas und sehenswerten Glasgemälden. Inmitten dieser Herrlichkeit ließ sich Ernst eine kleine Zelle errichten, um von der Welt abgeschlossen in Einsamkeit Gott und seiner Mutter Maria dienen zu können.

Der das ganze Sinnen und Schaffen des gottseligen Mannes durchdringende Marienkultus bildet einen charakteristischen Zug in seinem Lebenslaufe. Eine von Ernst selbst in späteren Jahren verzeichnete Vision gab seiner gesamten Denkungsart vom Knabenalter an die bestimmte Richtung. Als er einmal während seiner Schulzeit in

[1]) Älurius, Glaciographia 1625, S. 316 ff. — Balbin, Vita vener. Arnesti S. 257.

der Glatzer Pfarrkirche zur Vesper unter seinen Mitschülern an Gesängen teilnahm und eine Antiphone abgesungen wurde (»puto Salve Regina, sed que fuit praecise non recordor«), bemerkte er, daß die am Altar stehende Figur der Mutter Gottes plötzlich den Kopf gleichsam im Unwillen von ihm abwandte, und erst nachdem er von Angst und Schmerz erfüllt die Mutter Gottes innigst angefleht hatte, nach und nach wieder zukehrte.[1])

Die Tradition, welche sich bis in das XVII. Jahrhundert verfolgen läßt, identifiziert dieses mirakulöse Bildwerk, von welchem Ernst spricht, mit der holzgeschnitzten Figur, welche noch jetzt in der Pfarrkirche zu Glatz auf dem aus der Barockzeit stammenden Hochaltar steht. Die Mutter Gottes ist als Himmelskönigin mit Zepter und Krone, das nackte Christuskind am Arme haltend, in ganzer Gestalt stehend dargestellt. Die Gestalt hat gotische Haltung, auch die auf dem Kopfe aufgesetzte Lilienkrone ist gotisch, aber der ganze Charakter schließt doch die Vermutung aus, daß das Bildwerk aus dem beginnenden XIV. Jahrhundert, dem Knabenalter Ernsts, stammen sollte; vielmehr müssen wir eine weit spätere Provenienz, sogar eine spätere als es bei dem Gemälde des Kaiser Friedrich-Museums der Fall ist, annehmen. Wie in vielen ähnlichen Fällen, ist das verschollene alte, als wundertätig verehrte Bildwerk durch ein späteres substituiert worden. Die hohe Lage der sichtlich mehrfach renovierten, übermalten und neu vergoldeten Figur erschwert ein eingehendes Studium derselben.

In derselben Pfarrkirche befindet sich noch eine andere, in Stil und Haltung verwandte und nur in Details von der ersteren abweichende holzgeschnitzte Figur der Mutter Gottes. Sie stammt aus der Augustinianerkirche und wird als eine Nachbildung der ersteren angesehen, doch sind wohl beide Werke Varianten eines und desselben Themas.

Ohne auf diese beiden Bildwerke näher einzugehen, bemerke ich, daß auch sonst in Böhmen Madonnenfiguren vorkommen, welche mit Erzbischof Ernst, von dem sogar behauptet wurde, daß er selbst Bildschnitzer gewesen, in Verbindung gebracht worden sind.

Wenn auch nicht alle Bildwerke, welche auf Ernst bezogen werden, von ihm herstammen, so ist doch ersichtlich, daß die Reihe der Figuren und Gemälde aller Art, welche er gestiftet hat, eine ganz bedeutende war; mußte doch allein das Augustianerstift in Glatz eine ganze Fülle von Kunstwerken aufweisen.

Die Kunstliebe Ernsts geht auch aus einem Passus seiner ältesten Lebensbeschreibung hervor. Seinen wiederholten Wunsch, die Würde des Erzbischofs niederzulegen, betonend, bemerkt der Biograph:

> »In signum tamen desiderii sui prefati coram ymaginibus dei et b. virginis Marie, quas in vitris et aliis coloratis picturis fieri procurabat, se ipsum deflexo in terram poplice archiepiscopalia vero insignia ante pedes suos iacencia tamquam per ipsum abiecta et ob amorem dei procurabat dimissa depingi.«

Das Gemälde des Kaiser Friedrich-Museums sowie auch die Miniaturbilder liefern genügende Beweise für die Richtigkeit dieser Worte, in welchen noch ein weiterer klärender Fingerzeig enthalten ist. Balbin bringt in seinem Werke, auf diese Stelle

[1]) Miraculum domini Arnesti archiepiscopi Pragensis. Fontes rerum bohemicarum I, S. 163. — Palacký, Über Formelbücher II, S. 163. — Die von Ernst selbst niedergeschriebene und proklamierte Visionsgeschichte ist seiner, dem Glatzer Probst Johann zugeschriebenen Biographie beigeschlossen.

Bezug nehmend, eine ungemein interessante Notiz, indem er auf S. 310 hierzu bemerkt:

»Vidi unam ejusmodi Arnesti Imaginem, a trecentis et pluribus annis conservatam, Glacii in templo coenobii RR. PP. Conventualium S. Francisci, quae, cum Basilica S. Mariae ab Arnesto structa in arce Glacensi dejiceretur, eo translata fuit. In ea tabula, summa pictoris arte expressa, formosissimae Reginae instar, sedet Beatissima Virgo et Jesulum puerum ludentem gerit in sinu; ante Dei Matrem omnium dignitatum insignibus exutus flectit Archiepiscopus Arnestus: infula, pedo, patriarchali cruce, archiepiscopali pallio, veste, totoque ecclesiae apparatu ante Virginis pedes strato, exutis etiam chirothecis episcopalibus, quas cum anulo ante Virginem ponit. Qua imagine videtur Arnestus expressisse illud, quod 24 Seniores agunt in coelo, qui acceptas de capitibus coronas, ante thronum Agni deponunt. Circa hanc grandiorem imaginem (ut doctam pietatem optimi praesulis agnoscas) depictae in parvis imaginibus sunt curae Divae Virginis circa puerum Jesum: ut Nativitas, in qua dives Mater ipsa esse cupiiset, tum circumcisio, quam anxie spectat; deinde fuga in Aegyptum, ne sequantur milites Virgo timet; tandem Jesu puero in templo docente, solicita Matris et Josephi patris circumcursatio depingitur etc.«

Beim Lesen dieser Beschreibung wird man sofort an unser Madonnenbild erinnert. Bis auf den Umstand, daß unter den zu Füßen Mariens niedergelegten Abzeichen auch das Pallium genannt wird, stimmt die Beschreibung Balbins mit dem Glatzer Bilde überein. Das Mehr bei Balbin mag zu den Pleonasmen gehören, in welchen der sonst kritisch vorgehende, dem Jesuitenorden angehörige Geschichtschreiber mitunter schwelgt. Die Datierung des Bildes — a trecentis et pluribus annis — stimmt auch, da die Vita Arnesti, im Jahre 1663 beendet, im Jahre 1664 erschienen ist. Es wäre nicht unwahrscheinlich, daß das ganze Werk durch eine Inschrift näher datiert war. Auch der Umstand, daß das Bild von kleineren Gemälden umgeben war, kann uns die stark überhöhte Form des Bildes erklärlich machen. Das ganze Altarwerk hat Balbin selbst bei den Franziskanern gesehen, auch unser Bild stammt aus diesem Kloster; nur der Schluß, daß es schon ursprünglich für die Kirche auf dem Sande hergestellt worden wäre, ginge fehl, denn das von Balbin beschriebene Werk ist aus der Marienkirche, als man sie zertrümmerte, zu den Franziskanern übertragen worden, und da kämen wir zu der Lieblingsstätte Ernsts, der von ihm im Jahre 1350 errichteten »Domkirche«.

Das Bild, oder besser gesagt der ganze Altar, kam somit, als die Jesuiten das Stift zu verlassen genötigt waren, in das Minoritenkloster, und es ist nun auch erklärlich, daß, indem dies Kloster im Umbau begriffen war, die Jesuiten, welche wieder nach Glatz zurückkamen, das Madonnenbild in Verwahrung genommen und als ihr früheres Eigentum in ihrem Kollegium untergebracht haben.

Dieser Verlauf hat die volle Wahrscheinlichkeit für sich. Hierdurch wäre auch ein Anhaltspunkt für die nähere Datierung des Bildes gewonnen: es konnte kaum vor 1350, aber auch nicht viel später entstanden sein.

Der Marienkultus, welcher auf dem Gebiete der bildenden Künste so zahlreiche Blüten zeitigte, äußert sich bei Ernst und während seiner Zeit auch auf andere Weise, die schließlich auch der Kunst zugute kommt. Es ist die Verherrlichung Mariens durch Gebete und Gesänge, wobei auch die Schreib- und Illuminierkunst ihren Anteil findet.

Die Einführung neuer Messen und Gesänge betrieb Erzbischof Ernst mit besonderem Eifer. In der Pfarrkirche zu Glatz stiftete er zu Ehren Mariens eine beson-

dere Frühmesse (matura), vor deren Beginn »Salve Regina« zu singen war. Diese Frühmessen fanden auch anderwärts große Verbreitung.[1]) Durch dieselben Ideen geleitet, begründete Karl IV. im Vereine mit dem Erzbischof im Prager Dome die Institution der Mansionäre, welche täglich das Officium de beata abzusingen hatten. Die Lieder und Gebete, welche dem Kirchendienst und der Erbauung zu dienen hatten, wurden in mannigfachen Sammelwerken zusammengefaßt, und Erzbischof Ernst selbst ist für den Autor eines solchen angesehen worden. Das XVII. Jahrhundert, welches aus ihm einen ausübenden Künstler machen wollte, hat ihn auch als Schriftsteller, als Urheber eines »Mariale« benannten Werkes hingestellt. Unter seinem Namen ist das Mariale, mit Zustimmung Ferdinands III. von dem Prager Jesuitenkollegium herausgegeben, im Jahre 1651 im Druck erschienen. Schon damals gingen die Ansichten über die Autorschaft auseinander, und daß das Mariale nicht vom Erzbischof Ernst herrührt, sondern vielmehr ein Produkt älteren Datums ist, erscheint als hinlänglich nachgewiesen.[2]) Wohl befand sich im Besitze des Erzbischofs, und zwar in Glatz selbst, ein Exemplar, welches jetzt in der Wiener Hofbibliothek verwahrt wird, und wenn Ernst selbst auch nicht der Autor des Werkes war, so hat er sich gewiß desselben mit Vorliebe bedient.

Besser als in diesem Falle sind wir unterrichtet über den Autor jener Sammlung von Gesängen, welche für den Gebrauch der Mansionäre des Prager Domes bestimmt waren. Es war der Kartäusermönch Konrad von Haimburg, »einer der formvollendetsten und gelesensten Reimdichter des späteren Mittelalters«, wie ihn Dreves nennt.[3]) Von seinen Beziehungen zu Prag ist so viel bekannt, daß er sich eine Zeitlang in der Kartause »Hortus beatae Mariae« in Smichov bei Prag aufhielt und während dieser Zeit für die Mansionäre die Lektionen zusammenstellte und später unter dem Namen »Laus Mariae seu Matutinale St. Virginis« einen Auszug hieraus verfaßte. Seinen Namen treffen wir auch in dem schon oben erwähnten Orationale Arnesti, welches auf Blatt 149 und 150 eins seiner Gedichte enthält. Zum Schlusse desselben (150b) heißt es: »Explicit sertum B. M. V. compositum de quinquaginta flosculis editum per religiosum virum fratrem Conradum, vicarium in Praga in monasterio Carthusiensium.«

Sein Aufenthalt in Prag und seine schriftstellerische Tätigkeit daselbst fällt wohl in die Jahre zwischen 1345 und 1350. Im Jahre 1350 erscheint er als Prior in Gaming, nachdem der frühere dortige Prior Nikolaus nach Prag berufen worden ist. Als Prior von Gaming, nach welchem Orte er auch Conradus Gemnicensis genannt wird, fungierte er zweimal, und zwar in den Jahren 1350—1354 und 1358—1360. Er starb in Gaming am 17. August 1360. Von allen seinen Werken erfreute sich »Laus Mariae« der größten Verbreitung. Diese Sammlung ist für den Bischof von Trident, Meinhard, aus dem böhmischen Geschlechte der Herren von Neuhaus, verfaßt und dem Erzbischof Ernst im Jahre 1356 behufs Approbation vorgelegt worden. Meinhard von Neuhaus, welcher schon im Jahre 1349 zum Bischof von Trident gewählt worden ist, sein Amt jedoch nicht antrat, indem er es vorzog, in Böhmen zu bleiben, gehört in den Kreis der intimsten Freunde des Erzbischofs. Von letzterem ist »Laus Mariae« durch eine in

[1]) Tadra, Cancelleria Arnesti S. 437. Forma creacionis misse s. Marie in Glacz (cantande perpetuo). — Lenz, Mariologie Arnošta z Pardubic 1887. — Nejedlý, Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách 1904, S. 42 u. a.

[2]) Friedjung, Kaiser Karl IV S. 99. — Dvořák in Český časopis historický 1901, S. 451. Mariale Arnesti.

[3]) Dreves, Conradus Gemnicensis. Analecta hymnica medii aevi. III. 1888.

Raudnic am 22. Dezember 1356 ausgestellte Urkunde bestätigt und mit Ablässen für die Leser ausgestattet worden; auch Johann Bischof von Olmütz und im Jahre 1358 Gottfried Bischof von Passau erteilten dem Werke ihre volle Genehmigung. Eins der frühesten Exemplare dürfte jenes sein, welches, als »Mariale ecclesiae Pragensis« bezeichnet, einst dem Prager Dome angehörte und jetzt im Böhmischen Landesmuseum aufbewahrt wird. Es ist in doppelter Richtung mit dem Namen des Erzbischofs Ernst in Verbindung gebracht worden, erstens indem derselbe als Autor des Mariale angesehen worden ist, zweitens, da man in dem schön geschriebenen, mit Miniaturen ausgestatteten Buche ein speziell für Ernst gefertigtes Prachtexemplar vermutete. Daß man in der ersten Richtung fehlging, ist hinlänglich nachgewiesen; das letztere ist jedoch nicht ausgeschlossen. Dem Orationale Arnesti nahestehend, weist es zwar weder ein auf Ernst Bezug habendes Votivbild noch eine diesbezügliche Inschrift auf, aber dieser Umstand ist nicht schwerwiegend, denn leider fehlen die letzten Blätter, welche uns einen Aufschluß über die Entstehung des Exemplars bringen konnten. Die bei den späteren Exemplaren voranstehenden Approbations- und Indulgenzbriefe kommen hier noch nicht vor.[1])

Wie Mainhard von Neuhaus, welcher als peramicus des Erzbischofs bezeichnet wird, gehörte auch der Bischof von Olmütz, Johann von Vlašim, genannt Očko (Ocelus), in seinen freundschaftlichen Kreis. Als zweiter Suffragan des Erzbischofs, Bischof von Leitomischl, fungierte der als Stilist und Humanist berühmte Johannes von Neumarkt. Sie alle gehören jener jüngeren Generation an, welche das kulturelle Erbe des Ernst von Pardubic antrat und in mancher Hinsicht erweiterte. Als Ernst im Jahre 1364 gestorben war, wurde Johannes von Vlašim zum Erzbischof von Prag ernannt, und den Olmützer Sitz nahm Johannes von Neumarkt ein.

Nachdem wir das Leben und Wirken des Stifters und die Geschichte des Bildes verfolgt haben, wollen wir uns wieder der Betrachtung des letzteren zuwenden. Worin besteht seine Eigenart und wie verhält es sich zu anderen Werken der Zeit?

In letzterer Beziehung kommen zunächst die gleichzeitigen Miniaturen in Betracht. Von den Werken, die direkt mit der Person des Erzbischofs in Verbindung stehen — den Choralbüchern des Veitsdomes vom Jahre 1363 und dem Orationale von Glatz — ist bereits die Rede gewesen. Die Miniaturen der Choralbücher unterscheiden sich, indem sie in höherem Maße den italienischen Charakter verraten, wesentlich von anderen gleichzeitigen Werken der böhmischen Miniaturmalerei. Sie gehören auch nicht zu den feinsten, da sie eben dem allgemeinen täglichen Gebrauche zu dienen hatten; etwas anderes ist es mit jenen Werken, welche, für den persönlichen Gebrauch bestimmt, in ihrer reichen Ausstattung auch wohl dem persönlichen Geschmacke des Bestellers Rechnung trugen. Dies ist der Fall beim Orationale Arnesti, dessen spärliche Miniaturen der Kunstweise der Madonna etwas näher stehen. Nicht einzig und allein, denn sie sind ein Glied einer ganzen Gruppe von Werken. Zu derselben

[1]) In Prag befinden sich zwei komplette Exemplare der »Laus Mariae« in der Universitätsbibliothek E. 22. und VII. D. 3. Truhlár, Catalogus codicum. Pragae 1906. 1296 u. 2556. Sie sind später als das Exemplar des Landesmuseums. Das letztere befand sich im XV. Jahrhundert im Besitze des Propstes des Prager Domkapitels, Johann von Kolovrat, welcher es dem Prager Dome hinterließ. Lenz (Mariologie 24) hat zuerst nachgewiesen, daß das Museumsexemplar, welches unter dem Namen »Mariale Arnesti« bekannt war, kein eigentliches Mariale, sondern »Laus Mariae« ist.

gehört das schon erwähnte Exemplar der Laus Mariae, des Liber viaticus des Johannes von Neumarkt (gleichfalls im Landesmuseum), das Missale des Bischofs von Olmütz (Kapitelbibliothek in Prag) und das Missale des Brünner Propstes Nikolaus von Kremiser (St.-Jakobs-Kirche in Brünn).[1])

Die mit feierlichem Ernst gepaarte Anmut der Erscheinungen, die lebhafte Farbenskala, die prächtige Verzierungsweise und die eigenartig gestaltete Architektur des Beiwerks haben diese Miniaturen mit dem Madonnenbilde gemein.

Die liebliche Grazie der Madonna und der Engelgestalten ist nicht allzu alten Datums; die Zeit war nicht fern, wo man die Mutter Gottes starr, fast mürrisch dreinschauend, zu malen pflegte. Ein Madonnenbild der archaischen Richtung erfreute sich in Böhmen anscheinend einer gewissen Verbreitung. In der Schloßkapelle zu Březnic wird ein noch byzantinisch anmutendes Madonnenbild bewahrt, welches laut Inschrift im Jahre 1396 für Wenzel IV. gemalt worden ist »ad similitudinem imaginis quae habetur in Rudnycz et quam sanctus Lucas propria manu depixit«.

Das Raudnicer Original ist verschollen, und es ist auch nicht bekannt, wie und wann es nach Raudnic gelangte. Die Stelle des Hohenliedes: Nigra sum sed formosa filie n(azareth) ist in den Kreis des Heiligenscheines in Minuskelschrift hineingepunzt. Nun, wenn auch nicht schwarz, doch dunkel ist die Jungfrau, aber schön ist sie nicht, und auch der Jesusknabe sieht verdrießlich darein.[2]) Das Gewand ist steif, die Lichtkanten strahlenartig durch Gold gehöht. Zu dem Glatzer Madonnenbilde verhält sich der auf Raudnic zurückgehende Typus wie eine Madonna eines Vorgängers von Duccio zu einem Simone Martini.

Die Holdseligkeit des Glatzer Madonnenbildes entsproß einer anderen Quelle, als es das Hohelied allein ist. Der weltlich minnigliche Charakter, welcher auf Frankreich zurückgeht, erscheint hier durch die Verhimmlung Mariens, wie sie sich im Mariale, in den Laudes Mariae und den Serta oder Crinalia Konrads von Haimburg äußert, geklärt. Wenn auch das Mariale noch an das Hohelied anknüpft, so erhebt es sich doch auch zu selbständigen Betrachtungen, und die Art der Verherrlichung in Konrads Gedichten geht in überschwenglichen Vergleichen und Schilderungen förmlich auf. Diese Art Poesie wirft auch Reflexe auf die bildende Kunst, in welcher sie feste Form erhält. Die körperliche Schönheit Mariens zum Ausdruck zu bringen, dahin geht das Bestreben des Malers des XIV. Jahrhunderts. In dieser Richtung hat auch die böhmische Malerei mehrere Marientypen gezeitigt, von welchen das Madonnenbild des von Wenzel II. gegründeten Zisterzienserstiftes Königssaal künstlerisch und wohl auch zeitlich dem Glatzer Madonnenbilde am nächsten steht.[3])

In der äußeren Erscheinung unterscheidet sich die Glatzer Madonna von den übrigen durch die Form ihrer Krone und das weiße, malerisch drapierte Kopftuch, welches, über die Schultern geworfen, eine vollständige Umrahmung des lieblichen Kopfes bildet. Die Krone hat jene, mit Blattwerk verzierte Form, welche, auf französischen Vorbildern beruhend, schon anfangs des XIV. Jahrhunderts in Böhmen vorkommt. In

---

[1]) Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses XXII, 1906. Die Abhandlung enthält die einschlägige Literatur und Reproduktionen aus obengenannten Werken.

[2]) Reproduktion bei Podlaha, Obrazy mariánské v Čechách, 1904, T. XI.

[3]) Siehe Neuwirth, Zur Geschichte der Tafelmalerei in Böhmen (Repertorium f. Kunstw. 1885) und Chytil, Über einige Madonnenbilder aus dem XIV. und XV. Jahrhundert (Mitteilungen der Zentralkommission usw., Wien 1887).

dem kunstgeschichtlich hochbedeutenden Passionale der Äbtissin Kunigunde (gest. 1321) wird die auf einem Throne sitzende Äbtissin, eine Schwester Wenzels II., mit ähnlicher Krone von Engeln gekrönt.[1]) Das Blattwerk ist nicht von den einfachen Umrissen der Lilienformen, wie sie an der im Jahre 1346 verfertigten St.-Wenzels-Krone und bei Kronen, welche die späteren Madonnen zu tragen pflegen, vorkommen. Auch das Kopftuch ist ein Motiv, welches später entweder wegfällt oder vereinfacht wird. Die Madonnen haben dann die hochgewölbte Stirn völlig frei, und bei den Standbildern treffen wir auch frei wallendes Haar vor, ähnlich wie bei den im Triforium des Prager Domes aufgestellten Büsten der Gemahlinnen Kaiser Karls IV. Insbesondere war es die Erscheinung der französischen Königstochter Blanche, der ersten Gemahlin Karls IV., welche für die Entwickelung der Damenmoden in Prag tonangebend geworden, und mancher Zug der Zeitmode ist dann auch in die Kunst hinübergekommen. Von diesen Modeeinflüssen scheint das Glatzer Madonnenbild noch unberührt zu sein; und doch — die Pracht der Gewänder, des Vorhangs, die weißen, sternbesetzten Kostüme der schlanken, grazilen Engelgestalten rufen in uns die Erinnerung an die beliebte Herrscherin wach, welche schon 1334 im jugendlichen Alter mit ihrer Suite nach Prag kam, im Jahre 1347 von Erzbischof Ernst zur Königin von Böhmen gekrönt wurde und im nächsten Jahre 1348 gestorben ist. Die Inventare des Prager Domes wissen viel zu erzählen von den Meßgewändern, »Kortinen« und Tapeten, welche Blanche seit ihrer Ankunft nach Prag dem Dome widmete.

Die böhmischen Königinnen waren stets darauf bedacht, den Veitsdom mit Paramenten aller Art zu versorgen. Königin Viola, Tochter des Fürsten von Teschen, Gemahlin des letzten Přemysliden Wenzels III., welche sich nach seinem Tode mit dem böhmischen Herrn Petr von Rosenberg vermählte, Elisabeth, Königin-Witwe nach Wenzel II., die Tochter des letzteren, Elisabeth, Gemahlin des Königs Johann von Luxemburg, gingen der Königin Blanche mit gutem Beispiel voran. Unter den Geschenken mag sich manches Werk befunden haben, welches im Georgskloster am Hradschin oder einem andern Frauenkloster in Nadelarbeit ausgeführt worden ist. Die prächtigen Webereien waren wohl italienischen, französischen oder sarazenischen Ursprungs. Da lesen wir beispielsweise: »Cortinae tres de albo et rubeo zameto, insutae, cum diversis clipeis aureis insutis, donavit dna Blancza, regina Rom. et Boem.« »Quinque magnae (cortinae) cum imaginibus leonum, grifonum et simearum in pannis tartareis.« »Cortina de panno tartarico fiolatico cum grifonibus aureis.« »Cortina de duobus balekinis cum binis aviculis rubei et viridi coloris.« »Cortina cum leopardis in rubeo tartarico panno.« etc. etc.[2])

Die Pracht der Gewänder und Behänge entzückte das Auge der Maler. Davon liefert auch unser Bild den Beweis. Der rote Vorhang mit goldenem Dekor, unter welchem der einköpfige Adler, ein Ungetüm, ein Fisch, ein Krebs vorkommen, die Gewänder der Engel, das grüne, ähnlich verzierte Kleid des Jesuskindes sind glänzende Proben der Textilkunst. Das Kind ist noch vollständig bekleidet, während es in späteren Madonnenbildern vollends nackt dargestellt wird. Hier ist der Sinn noch nicht auf den Ausdruck der Mutterliebe, sondern auf das Feierliche gerichtet. Das Gewand

[1]) Wocel, Passionál abatyše Kunhuty. Památky 1860, IV. — Derselbe, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, 1860, V, S. 75. Miniaturen aus Böhmen.

[2]) Die Inventare des Veitsdomes, von welchen einige seinerzeit Bock publiziert hat, sind jetzt vollständig herausgegeben in Podlaha und Šittler, Chrámový poklad u sv. Vita v Praze, 1903.

der Madonna ist zum Teil aus einfachem glatten Stoff, das untere Gewand ist blau, während das obere, karmoisinrote eine zinnoberrote Kehrseite zeigt. Diese drei Farben, mit dem Grün der Bekleidung des Christusknaben, geben eine wunderbare harmonische Farbenskala ab.

Prächtig polychromiert ist das Baldachin des Thrones, welches in dem Schlußsteine der Wölbung die Lilie trägt.

Die subtile Architektur mit ihren dünnen, stabförmigen Säulchen, mit kuppelartigen Baldachinen und dreieckigen Giebeln hat wenig gemein mit den bei Giotto und seiner Schule vorkommenden baulichen Formen, welche mit Recht als schachtelartige Gebilde bezeichnet werden. Selbst dort, wo in der italienischen Malerei die Gotik zur Sprache kommt, äußert sie sich anders, so bei Simone Martini und den anderen Sienesen, bei den Venezianern und den Meistern von Modena, deren einer, Thomas von Modena, selbst für Böhmen tätig war.

Vielmehr werden wir zunächst erinnert an die Architektur der französischen Elfenbeinschnitzereien. Aber der böhmische Maler und Illuminator ist bestrebt, das Stoffliche auch durch die Farbe zum Ausdruck zu bringen; der Sitz und das Stuhlwerk wird durch Gelb als Schreinerarbeit, durch Grau oder eine Art von Rosarot der Steinbau, insofern er nicht polychromiert ist, als solcher charakterisiert. Der Thron der Glatzer Madonna ist eine Kombination von beiderlei Art, von Steinmetzen- und Tischlerarbeit. In einfacher Form meldet sich dieser architektonische Aufbau bereits in dem Passionale der Äbtissin Kunigunde, wo er sich jedoch bloß, an französische Diptychen erinnernd, in frontaler Ansicht in einer einzigen Fläche entwickelt. In dem Madonnenbilde sowie in den Miniaturen der Laus Mariae und des Liber viaticus äußert sich das Bestreben, die Dimensionen, die Tiefe wiederzugeben, einen Raum zu gestalten. Hierbei bildet sich eine eigenartige, gewissermaßen exzentrische Perspektive aus, in dem sich die Flügel, die Seitenlehnen beiderseits nach vorn in die Breite entwickeln; so ist auch der Bogenfries des Untersatzes vom Throne der Madonna nach diesem Prinzipe gestaltet, wogegen die Stufen von einem seitwärts gelegenen Standpunkte aufgenommen sind. Diese Perspektive wird noch durch Beleuchtung einzelner Flächen in ihrer Wirksamkeit gehoben; es wird hierbei recht naiv und anscheinend willkürlich, aber nicht ohne künstlerischen Erfolg vorgegangen, wie beispielsweise bei dem Untersatze des Thrones, dessen rechte Seite in der Vertiefung der Maler vollends dunkel, die linke jedoch hell erscheinen, und wohl dadurch die knieende Gestalt markanter hervortreten läßt. Die Art, wie die lebenden Wesen in diese Perspektive eingefügt sind, hat ihren eigenen Reiz.

Ein etwas auffälliges Motiv bilden die beiden Löwen oberhalb des Thrones, doch wir treffen sie auch anderwärts an. In einer Miniatur des Liber viaticus kauern sie unterhalb des Thrones, auf welchem der Erlöser zwischen zwei Engeln sitzt. Diese beiden Löwen sind aus der Schilderung des Thrones Salomonis herübergenommen worden (... et duo leones stabant juxta manus singulas ...), und auf dieselbe Quelle geht im wesentlichen die Bildung des Thrones Mariens zurück. In älteren Darstellungen gehören noch die auf den Stufen aufgestellten »duodecim leuunculi« dazu, wie man sie auch öfters im »Speculum humani salvationis« sieht. Auf dem Vergleiche mit Salomons Throne basiert auch ein Gedicht des Konrad von Haimburg, welches zum Teil zur Erläuterung unseres Madonnenbildes dienen kann.[1]) Das »Thronus beatae Mariae« betitelte Lied fängt mit den Worten an:

[1]) Dreves, a. a. O. S. 27.

1) Salve coeli Domina
Cui pangunt carmina
Angelorum agmina
Summo coram bono,
Intonantes pariter
Hymnizantes dulciter,
Modulantes jugiter
Harmoniae sono.

Und im 12. und 13. Verse heißt es:

12) Riteque spectabiles,
Fortes et terribiles
Adstant bini stabiles
Brachiis leones,
Accipit per virginem
Homo fortitudinem,
Sumunt sed formidinem
Barathri dracones.

13) Throni pars posterior
Pinnaque superior,
Ut sit elegantior,
Exstitit rotunda
Vitam clausit virginis
Vita carens criminis,
Quo in throno luminis
Regnat laetabunda.

Und mit einem auf das den Thron als Marien selbst personifizierende Leitmotiv zurückkommenden Verse schließt der Dichter:

Thronus divae regiae
Per te, thronum gratiae,
Nos in thronum gloriae
Congerat sanctorum,
Mariae ut canticis
Jubilemus melicis
Tibi cum hymnidicis
Choris angelorum . . .

Man ginge zu weit, wenn man annehmen wollte, daß sich der Maler durch den seinem Auftraggeber nahestehenden Dichter anregen ließ; aber man kann doch, ähnlich wie beim Stifter, auch bei dem Maler die Ideenrichtung, durch welche die gleichzeitige Dicht- und Gesangskunst getragen war, voraussetzen. Insbesondere mußte es ja bei Illuminatoren der Fall gewesen sein.

Wie verhält sich nun die Art und Weise der Illuminatoren zu der Glatzer Madonna. Dort wie hier herrschen dieselben architektonischen Formen, dieselben perspektivischen Prinzipe, die übrigens in der französischen Miniaturmalerei noch am Anfang des XV. Jahrhunderts andauern, derselbe feierliche Schwung, verbunden mit einem heiteren, ähnlicher Farben sich bedienenden Kolorismus.

Neben hohem Verwandtschaftsgrade äußern sich zwischen dem Bilde und den Miniaturen auch mehrfach Unterschiede, welche nicht allein durch die Verschiedenheit der Technik und des Formats bedingt sind. Es fragt sich nun, zu welcher Zeit die einzelnen Glieder der angeführten Gruppe entstanden sind?

Bei dem bedeutendsten Werke derselben, dem Liber viaticus des Johannes von Neumarkt, läßt sich die Entstehungszeit ziemlich eng umgrenzen, und zwar zunächst auf Grund der sich auf einzelnen Seiten des Werkes wiederholenden Bezeichnung: »Liber viaticus domini Johannis Luthomislensis episcopi Imperialis cancellarii.« Beide

Funktionen zusammen, jene des Kanzlers Karls IV. und die Würde eines Bischofs von Leitomischl, bekleidet er seit Ende (Dezember) 1353 bis Mitte 1364. Das Buch ist von Anfang bis nahezu an das Ende von einer und derselben Künstlerhand geschaffen worden, und bei dem großen Umfange und der reichen Ausstattung desselben läßt sich annehmen, daß daran einige Jahre gearbeitet wurde. Am Schlusse finden wir die Legende des hl. Sigismund, dessen Name in dem den Anfang des Buches bildenden Kalendarium fehlt, und als Anhang ist unter anderem die von einer anderen Hand geschriebene und illuminierte »Hystoria de lancea domini« beigefügt. Beides ist ein nicht unwesentlicher Umstand für die nähere Datierung des ganzen Werkes, denn die Verehrung der heiligen Lanze ist durch Karl IV. und Erzbischof Ernst im Jahre 1360, der Festtag des hl. Sigismund noch um einige Jahre später eingeführt worden. Im Jahre 1365 ließ Karl IV. den Leichnam des burgundischen Herrschers nach Prag überführen und im Jahre 1366 ist durch einen Synodalbeschluß der hl. Sigismund zum Landespatron proklamiert worden. Das Werk wird somit erst um das Jahr 1365 beendet worden sein und damit stimmt noch ein Anzeichen überein, das Fehlen des Namens des Bestellers und seiner beiden Titulaturen auf den letzten Blättern. Noch ehe das Buch vollständig beendet war, hat Johann von Neumarkt aufgehört, episcopus Luthomislensis zu sein; dem Viaticus folgt dann das Missale nach, welches er als Bischof von Olmütz anfertigen ließ.

Das Brünner Missale des Nikolaus von Kremsier ist erst nach 1357 entstanden, da derselbe in diesem Jahre, 4. November, die Propstei in Brünn erhalten hat. Aus der Kanzlei des Erzbischofs Ernst hervorgegangen, war Nikolaus eine Zeitlang (vor 1361) auch Kanzler der Königin Anna, der dritten Gemahlin Karls IV.

Das illuminierte Exemplar »Laus Mariae« konnte auch nicht früher entstanden sein, als im Jahre 1356, während das Orationale Arnesti keine näheren Indizien enthält, außer jenen, welche auf Ernst selbst und seine Amtsdauer im allgemeinen hinweisen. Von diesen beiden steht »Laus Mariae«, sowohl was die Schrift und die Filigranverzierung der Majuskeln als auch was das Figurale betrifft, dem Viaticus sehr nahe, nur das Format ist ein anderes, und es fehlt auch in dem ersteren, wohl infolge des Formates, die reiche Randornamentik, welche die drei erstgenannten Werke auszeichnet. Ein Beweis des Zusammenhanges ist die Szene der Darbringung im Tempel, welche sich in beiden Werken fast Zug für Zug wiederholt, nur bildet sie im Laus Mariae eine ziemlich große, selbständige Miniatur, im Viaticus dagegen die Füllung eines Initiale. In Größe und Format von dem Bilde im Laus Mariae verschieden, macht die Miniatur des Viaticus den Eindruck einer verkleinerten und vereinfachten Replik; insbesondere ist die Architektur und Ausstattung des Tempels auf das allernotwendigste reduziert. Sollte man auch annehmen, daß das Verhältnis ein umgekehrtes sein möge, so erachte ich doch für sicher, daß beide Werke, wenn nicht einer Künstlerhand, doch einer Werkstätte entstammen oder mindestens einer und derselben Richtung angehören. Es ist auch insofern von Interesse, als die Bilder der Laus Mariae infolge ihrer Größe und des Formates den Werken der Tafelmalerei näherstehen.

Die wesentlichen Unterschiede zwischen dem Madonnenbilde und den Miniaturen der angeführten Werke bestehen in der plastischen Behandlung des Körperlichen, in dem Faltenwurfe und dem Gesichtstypus.

Die Figuren der Miniaturen treten weit plastischer hervor, da man bestrebt war, die Abrundungen der Formen realistisch wiederzugeben; infolgedessen finden wir auch die Gewänder enger am Körper anliegend, den Faltenwurf vereinfacht. Die komplizierten Falten des Madonnenbildes, hier parallel niederfallend, dort verständnisvoll von

einer Stelle zur anderen hinübergeleitet, in der Berührung mit harten Flächen sich umbiegend und weich brechend, werden in den Miniaturen durch größere Flächen, geschwungene Linien und kreisende Wellen ersetzt. Erst gegen Ende des XIV. Jahrhunderts tauchen wieder weite Gewänder mit komplizierten Falten und Schleppen auf. Ein Nachklingen des rein Flächenhaften treffen wir noch in den vergoldeten Gegenständen des Madonnenbildes vor. Die Gestalten sind schlank und hoch, die Finger ungemein lang und spitz zulaufend; dagegen hat der Gesichtstypus eine etwas gedrungene Form, mit markanten Zügen, hochgeschwungenen Brauen und einem südlichen, fast feurigen Gesichtsausdruck. Von diesem Typus weicht jener der Miniaturen, ein volles, ovales, blühendes Antlitz, freundlich und ruhig, völlig ab. Den Miniaturen stehen da in vieler Beziehung die Gemälde eines Theoderich, welcher im Jahre 1367 in der Kreuzkapelle der Burg Karlstein seine Aufgabe vollendete, näher als das Madonnenbild.

Sind diese Unterschiede durch die Individualität des Künstlers oder aber durch den Umstand bedingt, daß die Miniaturen und die Gemälde Theodorichs ein weiteres Entwicklungsstadium bedeuten? Ich glaube, daß beides der Fall ist. Das Madonnenbild trennen von den Miniaturen kaum zehn Jahre, aber die Formentwicklung schreitet rastlos weiter. Ein der Richtung Theodorichs angehörendes Tafelbild in der Gemäldegalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde im Rudolphinum zu Prag (Katalog Nr. 687) liefert hierfür den Nachweis. Das Bild stammt aus Raudnic und ist vom Nachfolger des Ernst, Erzbischof Johann Očko von Vlašim, um das Jahr 1375 gestiftet worden. Die knieende Figur des Donators findet sich in der unteren Hälfte des Bildes zwischen Gestalten der böhmischen Landespatrone, während in der oberen Hälfte Karl IV. und sein junger Sohn Wenzel, von den Heiligen Sigismund und Wenzel begleitet, vor der thronenden Himmelskönigin, welche das nackte Kindlein auf dem Schoße hält, knieend dargestellt sind. Es ist ein ähnliches Thema, gleichfalls ein Votivbild, wie bei dem Glatzer Madonnenbilde, aber welcher Abstand! Die Formensprache, auch ganz abgesehen von der etwas verflauten Malweise, ist eine gänzlich andere geworden.

Es fragt sich, ob es auch im Bereiche der böhmischen Malerei Werke gibt, die dem Glatzer Madonnenbilde stilverwandt sind?

Zunächst möchte ich hier auf ein merkwürdiges, hochbedeutendes Kunstwerk, ein Werk der Nadelmalerei, hinweisen, ein Antependium, welches nun zu den hervorragendsten Objekten der Sammlungen des Königlich Sächsischen Altertumsvereins in Dresden angehört. Es stammt aus der der Jungfrau Maria geweihten Stadtkirche in Pirna, wo es zur Bekleidung der Vorderseite des Altarmensa diente.[1])

Die Mitte des Antependiums bildet die Darstellung der Krönung Mariens; rechts und links sind unter gotischen Arkaden je vier Heiligengestalten nebeneinandergereiht, und die leider nicht vollständig gut erhaltene Umrahmung weist in kleinen Medaillons Hüftbilder verschiedener Ordensheiligen auf. Ein oberhalb der Mittelgruppe zweimal sich wiederholendes Wappen, zwei Vögel einander zugekehrt auf einem Baumstumpf sitzend, wird auf die oberösterreichische Familie Volckrah bezogen.[2]) Mit Ausnahme des

[1]) Steche, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen I, Amtshauptmannschaft Pirna, 1882. — Wanckel-Flechsig, Die Sammlung des Kgl. Sächs. Altertumsvereins, 100 Blatt Lichtdruck, Dresden 1900, Blatt 12—14. — Wanckel, Führer durch das Museum der Kgl. Sächs. Altert. S. 54 Nr. 70. Nähere Auskünfte über das Werk verdanke ich Hrn. Dr. Berling in Dresden.

[2]) Siebmachers Gr. u. allg. Wappenbuch. Lief. 355, Bd. IV, S. 544, Taf. 121. — Die abgebildeten Wappen haben nur eine weitläufige Ähnlichkeit mit dem Wappen des Antependiums.

Wappens fehlen jede Anhaltspunkte betreffs der Herkunft des Werkes; nur sein Stil weist auf die Mitte des XIV. Jahrhunderts, und die unter den Heiligen vorkommende Gestalt des hl. Wenzel auf Böhmen hin. Pirna gehörte ja in jener Zeit zu Böhmen und stand in kirchlicher Beziehung unter der Patronanz des Zisterzienserklosters Osek. Die Gestalt des hl. Wenzel stimmt nahezu vollständig mit der im »Liber viaticus« auf S. 268b enthaltenen Miniatur überein, und beide, sowohl die letztere als auch die Figur des Antependiums, dürften auf einen bereits feststehenden Typus zurückgehen. Ein in der Niklaskirche auf der Kleinseite befindliches Tafelbild stellt in ganz gleicher Weise den Landespatron in halber Figur dar, und von dem Vorhandensein eines ähnlichen Bildes in der Wenzelskirche bei dem ehemaligen Augustinianerkloster am Zderaz in Prag liefern zahlreiche Kupferstiche des XVII. Jahrhunderts den Beweis.[1]) Das Kostüm und das Rüstzeug dieser Gruppe von Wenzelsfiguren hat einen halb griechischen Charakter und erinnert merkwürdigerweise an die wehrhaften Gestalten der Altsieneser Bilder. Mit ähnlichen Figuren eines Theodorich oder mit dem Gemälde des Thomas von Modena hat dieser evident ältere Typus nichts zu schaffen.

Außer der Figur des hl. Wenzel gibt es aber noch andere Anzeichen, daß das ganze Kunstwerk der böhmischen Schule angehört. In der für den hl. Stephan gehaltenen Figur ist entschieden der hl. Veit zu sehen, welcher in ähnlicher Weise auch im Liber viaticus dargestellt erscheint. Die mittlere Gruppe der Krönung Mariens erinnert an die Behandlung desselben Motives im Passionale der Äbtissin Kunigunde, und die Gestalt der Madonna mit der Krone und dem Kopftuche ist dem Glatzer Madonnenbilde nahe verwandt. Auch die Architektur, die perspektivische Anordnung, die Baldachine und Giebeldächer, unter welchen Pfauen in ähnlicher Weise wie die Löwen und Engel des Madonnenbildes hausen, trägt denselben Charakter wie in den böhmischen Tafelbildern und Miniaturen, und auch, was das Ornamentale betrifft, könnte man Vergleiche anstellen.

Auf das Gebiet der eigentlichen Tafelmalerei übergehend, finde ich nur ein größeres Werk, welches stilistisch an das Madonnenbild angeschlossen werden kann: ein aus neun Bildern bestehender Zyklus des Marienlebens in der Galerie des Stiftes Hohenfurt in Südböhmen. Die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der heiligen drei Könige, Christus am Ölberg, die Kreuzigung, die Beweinung Christi, die Auferstehung, die Himmelfahrt und die Ausgießung des heiligen Geistes bilden, auf einzelnen Tafeln dargestellt, einen geschlossenen Zyklus; eine knieende Gestalt eines Donators neben der Szene Geburt Christi weist darauf hin, daß das ganze Werk von einem Mitgliede des Hauses Rosenberg gestiftet worden ist. Diesem, den Herren von Neuhaus stammverwandten Geschlechte gehörte auch der Gründer des Zisterzienserstiftes Hohenfurt, Volz von Rosenberg (gest. 1262), an. Von seinen Nachkommen kämen, wenn wir die Person des Donators deuten wollten, sein Enkel Petr (gest. 1347) oder einer der Söhne des letzteren in Betracht.[2])

Anhaltspunkte für den Vergleich mit dem Madonnenbilde bietet insbesondere die unter einem auf dünne Säulchen gestützten Gehäuse sitzende Madonna mit dem

[1]) Vgl. Borovsky, Wenzel Hollar. Prag 1898, S. 5. — In der böhmischen Ausgabe (S. 6) wird auch auf den Zusammenhang der Miniatur des »Liber viaticus« mit dem Tafelbilde und den Stichen hingewiesen.

[2]) Auf diesen Zyklus hat zuerst Mikovec, Das Zisterzienserstift Hohenfurt, 1858, S. 10 hingewiesen. Als vorkarolinisch betrachtet, sind die Gemälde ursprünglich zu früh datiert worden. Mikovec, Altertümer und Denkwürdigkeiten Böhmens I, S. 96. — Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen Bd. II, S. 119.

halbnackten Kinde in der Darstellung der Anbetung der Könige. Die Mutter Gottes mit der Krone und dem Kopftuch, in der ganzen Haltung der Königsaaler Madonna nicht unähnlich, ist der Glatzer Madonna vollständig blutsverwandt. Sie teilt mit ihr die Schlankheit des Körpers und seiner Extremitäten, den Fluß des faltenreichen Gewandes, und so etwa wie der Kopf der Madonna im Hohenfurter Dreikönigsbilde mag das Antlitz der Glatzer Madonna ausgesehen haben, bevor es der Restaurator angerührt hat. Auch die graziösen Engelgestalten, bei der Verkündigung und der Auferstehung Christi, mit ihren lockigen Köpfchen sehen in Gestalt und Gewandung den Engeln des Madonnenbildes ähnlich, und bei der Beweinung Christi schwingen zwei fliegende Engel ihre Rauchfässer wie das Engelpaar von Glatz.[1])

Diese zyklischen Darstellungen, entweder das Marienleben oder die Passion Christi oder beides zusammen behandelnd, waren schon in der Kunst der Tafelmalerei eingebürgert. Ein Beispiel bietet Duccios großes Dombild von Siena und in kleinerem Maßstabe das Passionsaltärchen des Simone Martini.[2]) Und ein ähnlicher Zyklus war auch der Glatzer Madonna angefügt, und wohl manche der betreffenden Darstellungen war ähnlich wie die Hohenfurter Bilder komponiert und behandelt. Erst später schied man diese Darstellungen in Leiden und Freuden Mariens, und wenn Balbin von den »curae« spricht, so scheint er die im XVII. Jahrhundert landläufigen Anschauungen in frühere Zeiten hinüberzutragen. Der Hohenfurter Zyklus ist noch nicht auf diesem Unterschiede aufgebaut.

Die Hohenfurter Gemälde sind mitunter auch für italienisch oder unter italienischem Einflusse stehend angesehen worden, aber der Vergleich mit Giottos Schule oder mit einem Werke des Sienesen, wie es das Passionsaltärchen Simones ist, ergibt, daß das Verhältnis recht locker erscheint.

Mit gleichem Rechte könnte man in Anbetracht dieser Malereien und des Glatzer Madonnenbildes von französischem Einflusse sprechen.

Von den Beziehungen Prags zu Avignon und Frankreich überhaupt sind wir ziemlich genau unterrichtet, aber, die Architektur ausgenommen, können wir die Einflüsse Avignons auf die böhmische Kunst kaum im vollen Umfange ermessen. Wenn von dem bischöflichen Palaste in Prag berichtet wird, daß das »speciale commodum« des Bischofs Johann IV. »variis imaginibus fuit decoratum et simbolum prophetarum et apostolorum cum suis propriis figuris et scripturis exstat signatum in optima proportione, quod de curia cum prefatis versibus attulit Romana«, so erfahren wir, daß der Inhalt der Gemälde sich zum Teil nach der Ausstattung des päpstlichen Hofes richtete, ob es aber auch mit der Form der Fall war, entzieht sich unserer Erkenntnis, da die ganze Pracht entschwunden ist. Und die Avignonische Kunst selbst? Mit Ausnahme von Wandgemälden haben sich weder von der Miniaturmalerei noch von der Tafelmalerei hervorragende Denkmale aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts erhalten. Die einzige faßbare Persönlichkeit ist immer nur noch Simone Martini. Es ist zu hoffen, daß, wenn man mit dem Aufdecken von Wandmalereien fortfährt, das einschlägige Material wesentlich bereichert wird, aber auf dem Gebiete der Tafelmalerei sind kaum Überraschungen zu gewärtigen. Selbst die Ausstellung der Primitiven hat nichts mit sich gebracht, was die ältere Periode der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts intensiver beleuchten könnte. Immerhin ist es interessant, mit dem, was geboten wurde,

[1]) Die in Grueber, Bd. II, S. 119 und 120 beigefügten Abbildungen geben keinen richtigen Begriff von dem Stile der Bilder; die Figuren auf S. 119, Fig. 130 sind ganz falsch.

[2]) Schubring, Ein Passionsaltärchen des Simone Martini aus Avignon. Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsamml. 1902, S. 141.

Vergleiche anzustellen, so etwa zwischen der architektonischen Gliederung und den ornamentalen Motiven des Paraments von Narbonne und dem Antependium von Pirna. Nur vom Avignonischen Stile angesichts der Werke böhmischer Malerei zu sprechen, wäre jedoch nicht ratsam. Es ist nicht leicht zu ermessen, was dem allgemeinen Zuge der Zeit und was direkten Einflüssen von außen angehört. Das Trachten nach paradiesischer Schönheit, wie sie Simone Martini in Petrarcas Laura zu verkörpern suchte, der Ausdruck der Holdseligkeit gehört zu den allgemeinen Charakterzügen der Zeit, welche auch dem Glatzer Madonnenbilde eigen sind.

Wir kennen wohl die Entstehungsgeschichte des Bildes; aber, wenn wir den Autor suchen, finden wir leider keine Spur. Keinen der uns bekannten fremden Künstler, die für Böhmen tätig waren, können wir mit ihm identifizieren, weder Thomas von Modena noch Nikolaus Wurmser von Straßburg. Ein Landsmann aus Frankreich, Johannes Gallicus, findet sich in den ersten Namenlisten der 1348 gegründeten Prager Malerkonfraternität, aber sonst wissen wir über diesen Meister nichts, nicht einmal über seinen Beruf, wenn wir auch wahrscheinlich finden, daß er Illuminator gewesen. Der bekannte »primus magister« der Konfraternität, der Königliche Maler Theodorich, ist, wie oben erwähnt, eine vom Meister des Madonnenbildes vollständig verschiedene künstlerische Individualität. Prokop und Kunc, die der Restaurator anführt, sind leere Namen, wie es ihrer in den Verzeichnissen der Konfraternität mehrere gibt. Die Verzeichnisse fangen übrigens erst in den sechziger Jahren des XIV. Jahrhunderts an, und von den Angeführten gehört der Königliche Maler Kunc erst dem Anfang des XV. Jahrhunderts an. Selbstverständlich hat sich Erzbischof Ernst unter den Meistern keinen geringen gewählt. Und wenn wir auch den Namen nicht kennen, das eine ist, soweit unser Material reicht, sicher: der Meister des Erzbischofs Ernst von Pardubic steht an der Spitze der Entwicklungsgeschichte der böhmischen Tafelmalerei.

DAS KONFESSIONSTABERNAKEL SIXTUS' IV. UND SEIN MEISTER

VON FRITZ BURGER

(Schluß.)

Der hier nun festgestellte Zusammenhang ermöglicht es uns, dem Meister auch noch eine dritte der Freistatuen (Abb. 29) vom Konfessionstabernakel zu geben, wohl die reizendste, die das römische Quattrocento hervorgebracht hat. Es ist die jugendliche Gestalt des Evangelisten Johannes, der in antikisierender Gewandung, in belustigendem Ernste den Inhalt einer heiligen Schrift zu buchstabieren sich bemüht. Die wohl unbeabsichtigte Geziertheit der Bewegung, namentlich des linken Armes, steht dem kleinen Kerl sehr gut zu Gesicht. Schon die Falten am rechten Ärmel lassen nun bei einem Vergleich mit dem Mantel des Petrus im Magiersturze den Meister des Konfessionstabernakels erkennen. Andrerseits weisen die Falten des über den Arm geschlagenen Mantels wieder die innigste Verwandtschaft mit der wehenden Gewandung der Engel des Andreasreliefs auf, während der Gesichtstypus in manchen Partien an das Haupt des Apostels Andreas erinnert (Abb. 27) und so umgekehrt unsere Zuschreibung bestätigt. Man beachte dort das reiche, in feinen, korkzieherartigen Locken niederfallende Haar, das sich, nur etwas härter, metallischer gegeben, an unserem hl. Johannes wiederfindet; das gleiche gilt für die weichen Linien der knolligen Nase und die hochgezogenen, nach oben in die Stirne verlaufenden Augenlider.

Das nächste, unserem Meister zuzuschreibende Werk ist jener zuerst von Steinmann publizierte Fries im Cortile del Maresciallo, der 1460 datiert ist (Abb. 32).[1] Daß es sich hierbei nicht um ein Originalwerk, sondern um das eines *Schülers* Romanos handelt, hat schon Steinmann erkannt, wobei auch hier wieder hervorgehoben werden muß, nicht weil es zu *schlecht*, sondern weil es zu *gut* für Paolo selbst ist. Es bliebe nur übrig, auf die innige Verwandtschaft hinzuweisen, die diese Putti wieder mit den wappenhaltenden Genien aufweisen, die den Sockel der Statue des St. Peter von Paolo Romano zieren.[2] Leonardi hat jüngst ganz richtig erkannt, daß es sich auch hier um einen Gehilfen handelt, eben denselben, der jenen wunderhübschen Wappenfries gemeißelt hat, den Steinmann in richtiger Würdigung seines künstlerischen Wertes dem Kapitel über die Zeit Pius' und Pauls II. vorgesetzt hat. In diesen beiden letztgenannten Reliefs bemerken wir an den Engeln die gleiche Drapierung des um die innere Schulter geworfenen Manteltuches, die gleiche Form der Flügel, den etwas zu großen Kopf auf einem kurzen, dicken Hals sowie allgemein dieselben Proportionen. Am nächsten stehen jedenfalls die Wappenhalter im Cortile dem Stile der Reliefs vom Konfessionstabernakel. Dort kehrt am rechten der beiden Putti der besonders bei den Figuren des Magiersturzes charakteristische Lockenkranz wieder, ebenso sind die Details der

[1]) Steinmann, Rom S. 19, Abb. 15 und Leonardi, a. a. O. S. 284.

[2]) Siehe Abbildung bei Leonardi, a. a. O. S. 106.

13

PIETRO PAOLO D'ANTONIO GEN. NISO

MARTYRIUM PAULI, RELIEF VOM TABERNAKEL SIXTUS' IV., LINKE HÄLFTE

ROM, GROTTEN DES VATIKANS

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



PIETRO PAOLO D'ANTONIO GEN. NISO

MARTYRIUM PAULI, RELIEF VOM TABERNAKEL SIXTUS' IV., RECHTE HÄLFTE

ROM, GROTTEN DES VATIKANS

14

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Typen durchaus dieselben. Einige Anhaltspunkte vermögen auch die leider bekleideten Putti in der Kreuzigung Petri zu geben, die jedenfalls in den Proportionen durchaus mit denen am Sockel des St. Petrus [1]) übereinstimmen. An dem Relief des Cortile fällt die antike Anmut und träumerische Weichheit auf, die uns sowohl in der Statue des Philippus als auch in einigen Figuren der Reliefs begegnet ist und die zu den energisch bewegten, plumperen und im Detail auch oberflächlicheren Wappenhaltern der Apostelstatuen Paolo Romanos in St. Peter trotz der allgemeinen Formenverwandtschaft in Gegensatz tritt (Abb. 33). Das Türsturzrelief des Cortile zeigt genau dasselbe Sentiment wie die Figuren in der linken Hälfte des Magiersturzreliefs (s. Lichtdrucktafel und Abb. 1). Auch die dem Tabernakelrelief genau entsprechende Marmortechnik, besonders die charakteristische Hinterarbeitung des Reliefrandes in den Figuren, ist ein für die Richtigkeit unserer Zuweisung entscheidendes Merkmal.

Damit sind aber die Werke noch nicht erschöpft, die unser Meister auf Grund stilistischer Zusammenhänge mit Paolo Romano gemeinsam gearbeitet haben muß. Das ebengenannte Portal von S. Giacomo degli Spagnuoli zeigt unter dem Giebel mit den Wappenhaltern Paolo Romanos und Mino da Fiesoles einen Seraphfries mit Festons, der, wie Leonardi richtig erkannt hat, wegen seiner Feinheit der Durcharbeitung nicht von Paolo selbst stammen kann.[2]) Fabriczy vermutete hier einen »Schüler Minos«;[3]) zweifellos kommt nun ein Ateliergenosse der beiden berühmten Rivalen in Betracht, aber nicht einer aus *Minos*, sondern *Paolo Romanos* Werkstatt, eben der, der *an unserem Tabernakel ebenfalls mit Mino zusammen gearbeitet hat.* Wir haben glücklicherweise an dem Relief der Kreuzigung Petri eine ganze Reihe von Kindermasken, die uns die Gewißheit verschaffen, daß an diesem Portalfries der Meister des Konfessionstabernakels tätig war. Es genügt, die Puttenköpfe an den Achselstücken der Lanzenträger links und den Seraphkopf auf der Brust des Kriegers zu äußerst rechts am Relief des Martyriums Petri mit den Typen des Frieses zu vergleichen, um die Identität der in den Werken tätigen Hände zu erkennen.

Außer diesen Schöpfungen läßt sich unserm Meister noch ein selbständiges Werk zuschreiben, ein *Reliefporträt Sixtus' IV.* (Abb. 30), das jüngst, aus altem Estensischen Besitze stammend, von J. H. Hermann publiziert[4]) und in richtiger Beurteilung seines Stiles mit Paolo Romanos Namen in Verbindung gebracht wurde. Das Fragezeichen, das Hermann dabei hinter den Namen setzte, ist nur zu berechtigt gewesen, denn es gehört nicht Paolo selbst, sondern seinem Schüler, unserem Helden, und war vielleicht ehemals am Konfessionstabernakel angebracht.[5]) Es zeigt Sixtus IV., angetan mit Tiara und Priestergewand, im Profil, das die Züge mit einer Feinheit und Schärfe wiedergibt, die wir sonst in der römischen Quattrocentoplastik nur in den Profilfiguren im Hintergrund der Reliefs vom Konfessionstabernakel finden. In erster Linie muß da auf jene beiden links und rechts hinter dem Kreuze stehenden Figuren eines Pferdehalters, dann aber auf die feinen Profilköpfe, wie sie uns in der rechten Hälfte des Magiersturzes (Abb. 9) entgegentreten, hingewiesen werden. Man beachte namentlich am Kopfe der mittleren der drei im Vordergrunde stehenden Jünger jene harten, zeichnenden Meißel-

[1]) Der Kopf des linken der beiden Putti ist ergänzt.

[2]) A. a. O. S. 270 sowie Gnoli, Archivio storico dell' Arte 1889, S. 467.

[3]) Fabriczy, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXIII, 14, Anm. 1.

[4]) Siehe Zeitschrift für bildende Kunst 1906, Heft 4, S. 94 ff. Der Freundlichkeit J. H. Hermanns verdanke ich es, das hierher gehörige Relief nochmals reproduzieren zu können.

[5]) Auch die Gnolische Rekonstruktion des Estouteville-Tabernakels zeigt ein rechteckiges Relief in dem Giebel, wo auch unser Porträt recht gut seinen Platz finden könnte.

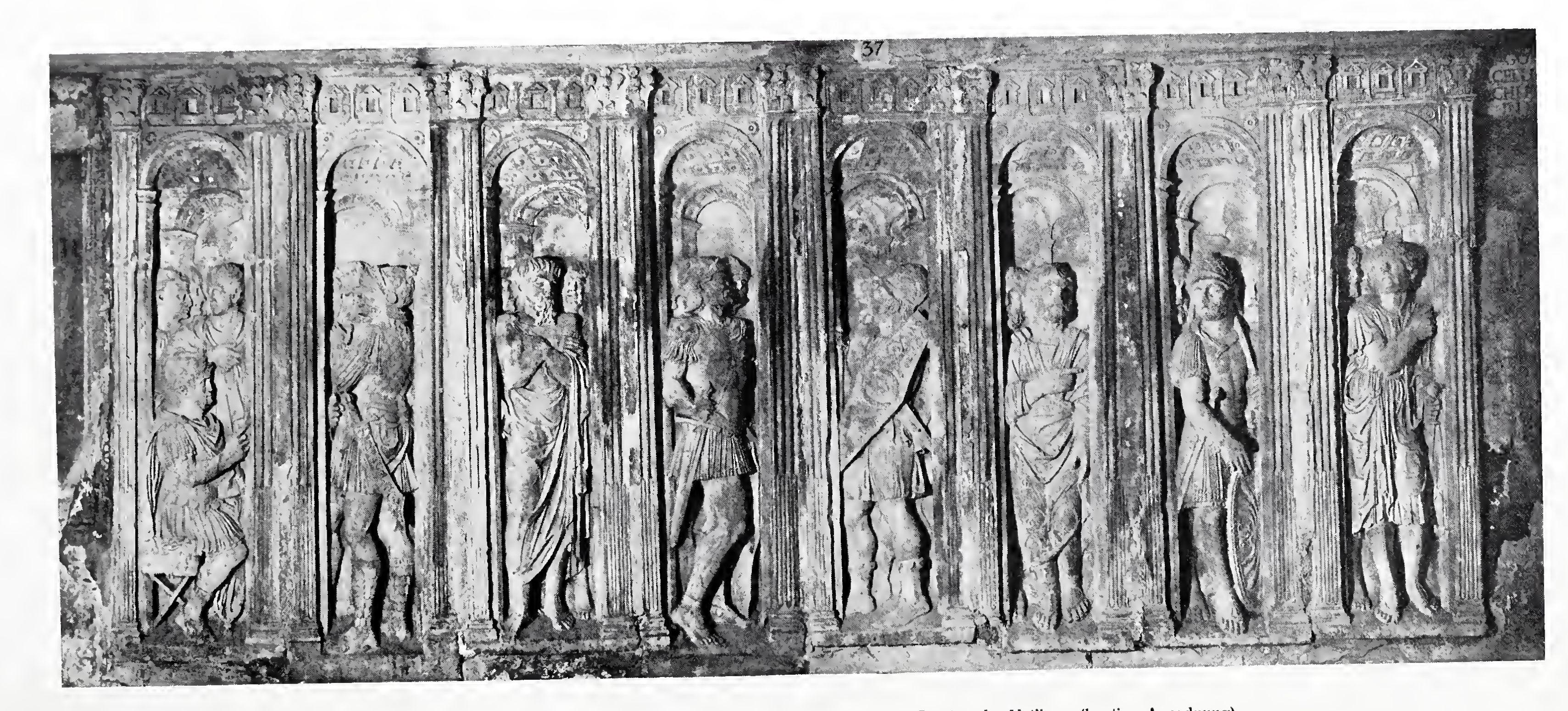


Abb. 19. Reliefs vom ehemaligen Hauptaltar in Alt-St.-Peter. Rom, Grotten des Vatikans (heutige Anordnung)

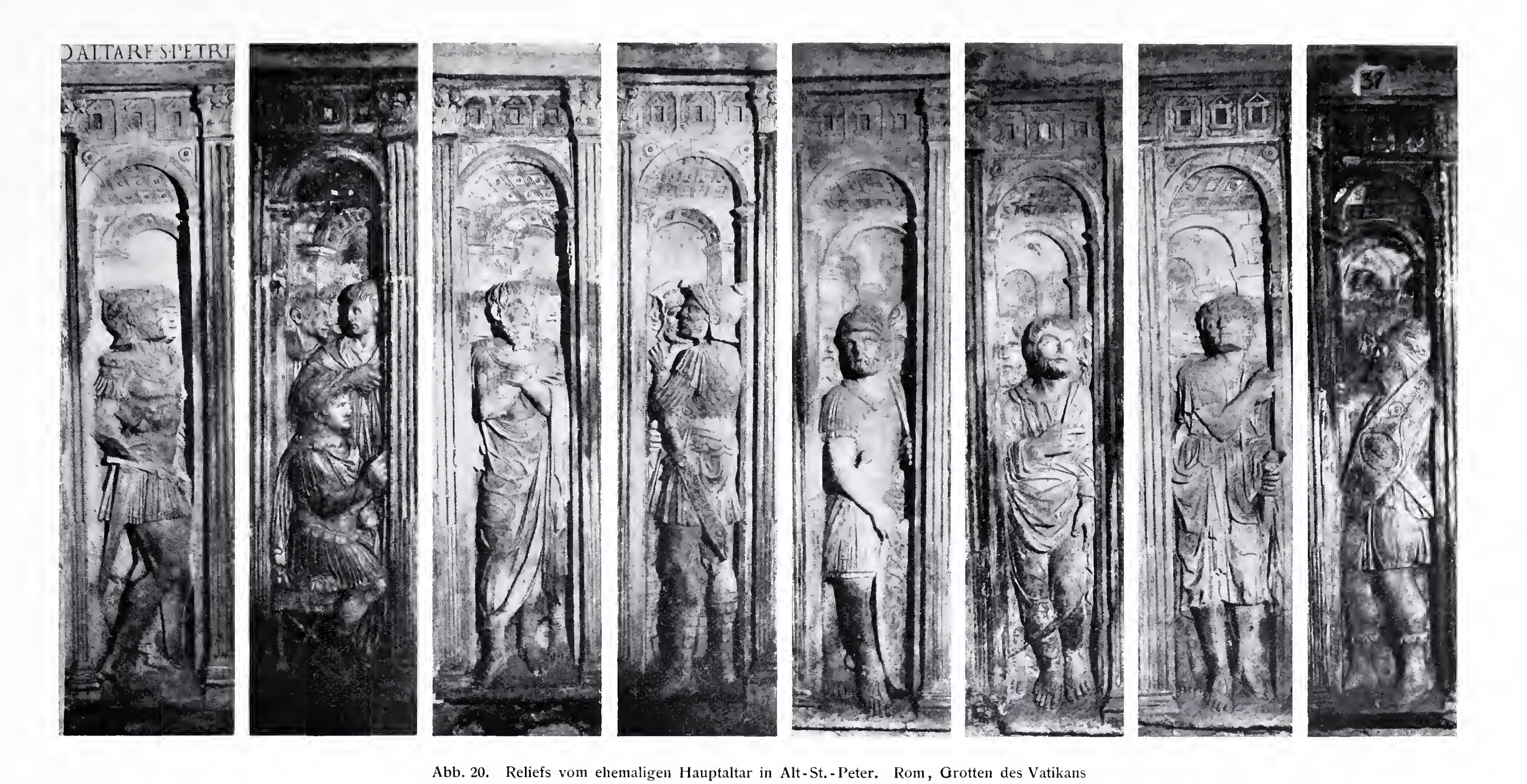


Abb. 20. Reliefs vom ehemaligen Hauptaltar in Alt-St.-Peter. Rom, Grotten des Vatikans

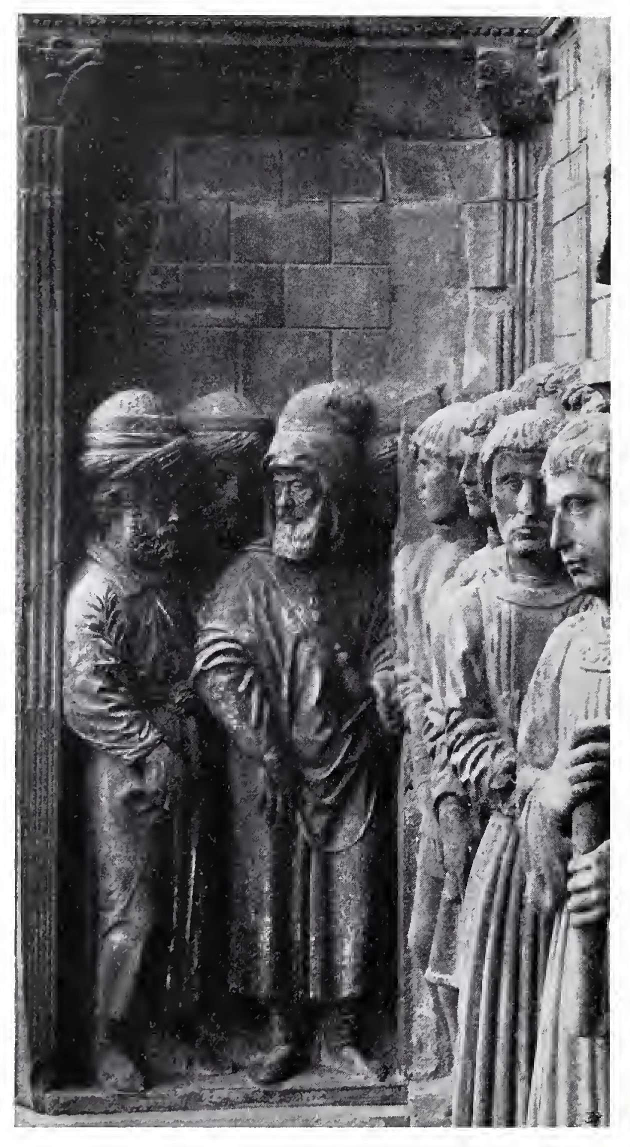


Abb. 21
Detail aus dem großen Triumphzugrelief am Arco des Alfonso in Neapel

schläge, besonders an der Kinnbackenpartie, dann auch die in dem Sixtusporträt ziemlich stark markierten Halsfalten.

Damit sind genug Anhaltspunkte gewonnen, um zu untersuchen, wie diese sich mit dem aus Urkunden zu gewinnenden Tatsachenmaterial in Übereinstimmung bringen lassen und welcher Meistername dann als der des *Schöpfers der großen Reliefs und Hauptmeisters* des Konfessionstabernakels in Betracht kommen kann.

Wie sich nun schon anfangs bei Betrachtung der Reliefs und der Freistatuen ergab, konnte es sich hierbei nur um einen Meister handeln, der sich den Stil Paolo Romanos wie kein zweiter angeeignet hat. Paolo Romano selbst kann zum mindesten bei dem Konfessionstabernakel nicht weiter in Frage kommen, da er zur Zeit seiner Errichtung nicht mehr gelebt hat, ganz abgesehen von der starken künstlerischen Überlegenheit, die diese Werke gegenüber denen Paolos erkennen lassen. Auch die mit unseren Reliefs verwandten Schöpfungen bestätigen unsere Argumentation, daß es sich hier nur um einen Meister handeln kann, der diesen Stil durch jahrelange gemeinsame Arbeit mit Paolo Romano erworben hat. Hierfür aber kommt nur ein einziger Name in Betracht: *Pietro Paolo de Antonisio*; denn alles was die Urkunden über diesen Künstler aussagen, stimmt genau mit dem von uns auf stilistischem Wege gefundenen Resultate überein.

Schon im Jahre 1451 erscheint ein Pietro als Gehilfe gemeinsam mit Paolo im Atelier von dessen Vater *Mariano* tätig;[1]) am 31. März übernehmen Mariano di Tuccio

[1]) Siehe Regesten im Anhang; über die Identifizierung Paolo Romanos mit Paolo di Mariano s. Reumont, Geschichte der Stadt Rom Bd. III, S. 389; Gregorovius, Geschichte der

da Seze et Paolo suo Figliuolo e *Pietro de Alpino da Castiglione* maestri de marmo Arbeiten im Kastell S. Angelo in Rom. Schon Bertolotti schreibt in seiner für Paolo Romano grundlegenden Dokumentarpublikation: »Auch der Nachfolger Pius' II., Paul II., beschäftigt den Paolo di Mariano, *wenn auch nicht in so reichem Maße wie Pius II.; es tritt ein Arbeitskollege Paolos, und zwar ein Pietro Paolo de Antonisio, in den Vordergrund.*«[1]) Er hat sich in Rom bereits das Heimatsrecht auch in künstlerischer Hinsicht verdient; denn er nennt sich stolz »marmoraio de urbe«. Am 23. November und am 14. März 1464 erscheint er wiederholt in den Zahlungsvermerken des päpstlichen Archivs.[1]) Nun fiel mir auf, daß er in einer Urkunde vom Jahre 1465 einmal als Pietro Paolo »Nisii«[1]) genannt wird, die letztere Bezeichnung augenscheinlich eine Abkürzung von Antonisius, da sein vollständiger Name Pietro Paolo Antonisio da Castiglione lautete. Da kam mir der Gedanke, ob dieser »Nisii« nicht vielleicht identisch ist mit jener mystischen Figur des Mino del Reame, der bald, wie wir sehen werden, als »Nino«, bald als »Dino« und schließlich als »Nisto« und »Nisio« auftritt und den Kunsthistorikern schon mancherlei Kopfzerbrechen verursacht hat.[2]) Vasari beginnt sein Kapitel über Paolo Romano mit den Worten: »Segue ora che noi parliamo di Paolo *Romano e di Mino* del Regno, *coetanei* e della *medesima* professione, ma molto differenti nelle qualità de' costumi e dell' arte«, wozu nun noch in der ersten Ausgabe eine langatmige Betrachtung über die menschlichen Fehler im allgemeinen und die des Mino del Regno und seiner Ränkesucht im besonderen angestellt ist. Es wird sich nun für uns zunächst darum handeln, festzustellen, ob dieser »Mino del Regno« wirklich eine ehemals existierende Persönlichkeit war oder ob wir daraus, daß Vasari ihm auch das von Mino und Dalmata gemeißelte Grabmal Pauls II. zuschreibt, schließen dürfen, daß hier eine Verwechslung mit Mino da Fiesole vorliegt. Letzteres ist unmöglich, da Vasari diesen Irrtum der Zuschreibung des Grabmals von Mino del Reame später ausdrücklich richtigstellt: »Se sebbene alcuni credono che tal sepultura sia di mano di Mino del Reame, ancorchè fussino quasi ad un tempo ella senza dubbio di mano di Mino da Fiesole.« Nun meint er zwar, es stammten wenigstens einige Figuren der Basis des Grabmals von dem bösen Mino del Reame und irrt sich dabei wieder, fügt aber, was für uns weit wichtiger ist, hinzu: »Se però ebbe nome Mino o non piuttosto, come alcuni affermano, ‚Dino'.« Dieser Dino wird nun tatsächlich in Filaretes Werk genannt. Daraus folgt also erstens, daß Vasari ausdrücklich und mit Recht unter Mino da Fiesole und Mino del Reame zwei verschiedene Persönlichkeiten bezeichnet und daß der letztere jedenfalls für seine Zeit ebenso wie der erstere ein berühmter Mann gewesen sein muß, mit dem sich noch lange danach die öffentliche Meinung beschäftigte. Solche kategorische Versicherungen Vasaris können nicht ohne realen Untergrund abgegeben worden sein, um so weniger, als eine Reihe anderer Gewährsmänner, von denen wir einen wenigstens kennen, sich mit derselben Persönlichkeit beschäftigen, wobei die Streitfrage nach dem genauen Namen, ob Dino oder Mino, schon damals bestanden habe.

Was nun zunächst das Wort »Reame« oder »Regno« betrifft, so ist damit das Geburts*land* zu verstehen, d. h. also, daß unser Meister »vom Königreich« alias *Neapel* stammt. Da der Name Mino schon zu Vasaris Zeiten in seiner Form nicht ganz feststand, ist die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen, daß es sich

Stadt Rom Bd. VI, S. 778; Milanesi, Documenti per la storia dell' arte senese Bd. II, S. 336, im Jahre 1469, zitiert von Müntz, Les arts à la cour des Papes I, S. 246 u. Anm. 1; Bertolotti, Repert. f. Kunstwiss. IV, 426ff. und Archivio etc. della città e provincia di Roma, IV, 291—317.

[1]) Siehe Regesten im Anhang.

[2]) Siehe hierüber Vasari ed. Milanesi II, S. 647.

hier um eine Verballhornung der Abkürzung des Namens Anto*nisius* bzw. der Diminutivform Anto*nino*, also »Nino«, handelt, die in den Dokumenten der Latinisierung des Namens entsprechend bald »Nisii«, »Nisio«, »Nisto« und »Niso« lautet, woraus sehr wohl im Laufe der Zeit »Mino« und »Dino« geworden sein könnte, um so mehr, als Nino zweimal mit *Mino* gemeinsam arbeitet, wodurch andrerseits die Verwechslung der beiden Meister auch menschlich begreiflich wird. Nun ist das auf-



Abb. 22
Petrusfigur
vom Tabernakel Sixtus' IV.



Abb. 23
Paulusfigur
vom Tabernakel Sixtus' IV.

fälligste, daß alles das, was Vasari über die Kunst und den Lebensgang dieses Meisters berichtet, mit unserem Helden übereinstimmt. Zunächst das wichtigste: Pietro-Nino war in *Neapel tätig* und hat *Apostelstatuen des Paulus und Petrus in* |*St. Peter* gemacht,[1]) die der Form nach in der Tat späteren Geschlechtern wie ein Konkurrenz-

[1]) Wo sich die Statuen zur Zeit Vasaris befanden, ist ungewiß. Die Tatsache, daß er das Tabernakel nicht erwähnt, sowie, daß keine uns aus dem XVI. Jahrhundert erhaltene Zeichnung von Alt-Sankt-Peter das Tabernakel angibt, läßt mich trotz der von Tschudi beigebrachten Notiz eine weit frühere Zerstörung, etwa bei Anlage des Chores von Bramante, vermuten.

entwurf zu den größeren Aposteln erscheinen konnten. Zum mindesten ist mit Rücksicht auf die allgemeine enge stilistische Verwandtschaft, die ein gegenseitiges Abwägen der Kunst der beiden Meister geradezu herausfordert, die Entstehung des von Vasari überlieferten Geschichtchens verständlich.

Vasaris Nachricht würde also, sieht man von der novellistischen Dekoration und den aus dem Augenschein sich leicht ergebenden Irrtümern ab, mit den wirklichen



Abb. 24
Paolo Romano, Figur des Petrus
In der Sakristei von St. Peter in Rom



Abb. 25
Paolo Romano, Figur des Paulus
In der Sakristei von St. Peter in Rom

Tatsachen wohl vereinbar sein. Es blieb nun nur noch die Frage nach dem *Heimatsort* des Pietro Paolo d' Antonio da Castiglione zu erörtern übrig und zu untersuchen, ob das Königreich Neapel auch für ihn und den Pietro de Alpino da Castiglione, die nach unserer Vermutung ein und dieselbe Persönlichkeit sind, hierfür in Betracht kommen könnte.

Einen Ort »Alpino« gibt es nicht, viel eher könnte es sich hier um eine irrtümliche Schreibweise von »Arpino«, der Stadt in Latium, handeln, wenn nicht der später fortgefallene Vatername hierunter zu verstehen ist. Nun gibt es in der Tat im damaligen Königreich Neapel ein bei Termo liegendes Castiglione, so daß die Bezeichnung »del Reame« auf diese Weise eine Erklärung finden kann; doch mag dies auch darin

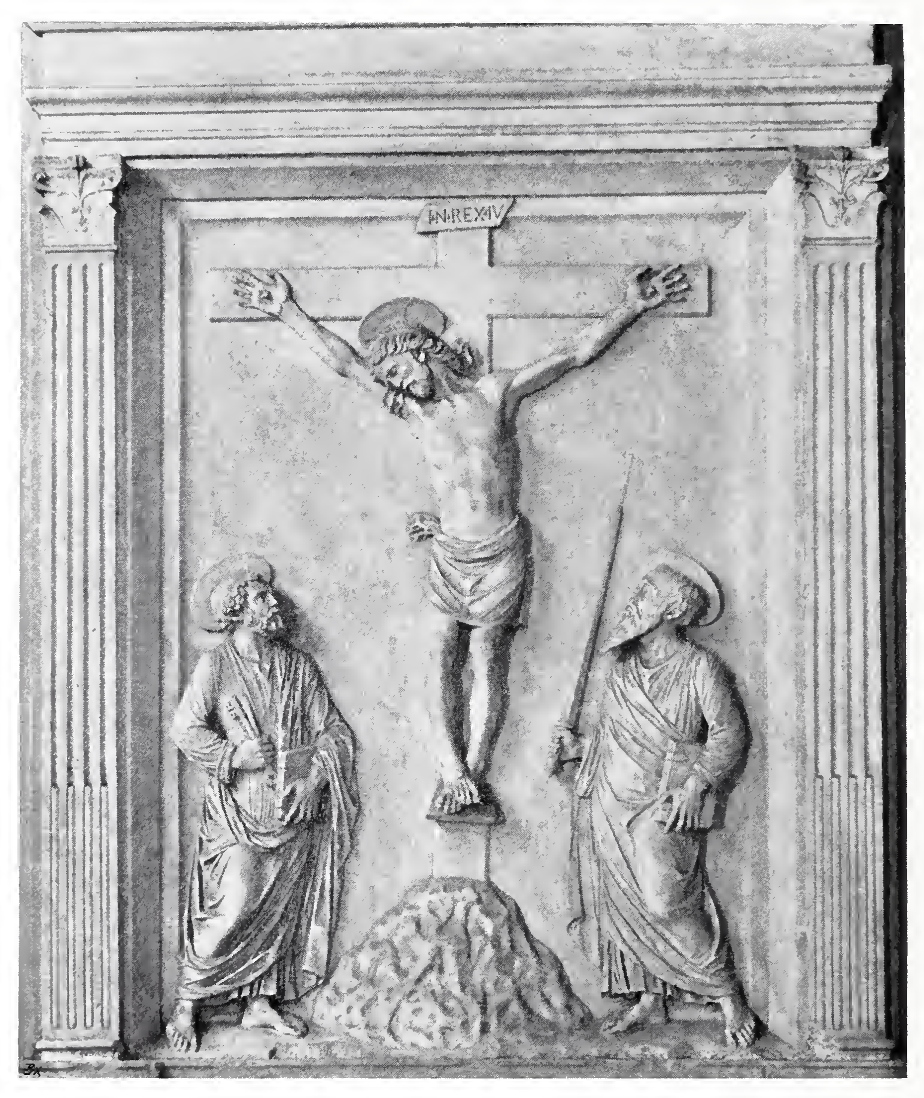


Abb. 26
Pietro Paolo de Antonisio, Relief in S. Maria di Monserrato in Rom

seinen Grund haben, daß er, von Neapel aus nach Rom kommend, das »del Reame« als Beinamen erhielt. Dann müßte es sich in dem »Castiglione« um eins der im Norden Italiens gelegenen Städtchen handeln. Die Nachricht Vasaris, daß Mino »alcune cose di marmo« in Neapel bearbeitet hat sowie die allerdings nicht mit Sicherheit zu erweisende Benutzung des Bogens von Benevent durch unseren Meister, ergibt, daß der von Vasari geschilderte Lebensgang des Mino del Reame sich fast genau mit der Art und dem Umfang der künstlerischen Tätigkeit unseres Pietro Paolo d' Antonio, genannt Niso, deckt, so daß die Identität des »Mino« und des »Niso« in einem hohen Grade wahrscheinlich wird. Vasari hat also durch Überlieferung von Künstlerlegenden und einigen aus den Tatsachen sehr begreiflichen Verwechslungen den wahren Kern der Sache etwas ver-

schleiert. Schon die Zusammenfassung der beiden Meister in ein Kapitel beweist, wie gut im Grunde Vasari oder seine Quelle über die Kunst derselben orientiert war. Hierbei sei noch auf eine weitere, von Filarete übernommene Notiz Vasaris hingewiesen, derzufolge Paolo auch Goldschmied gewesen sei. Er hätte danach die zwölf, ehemals über dem Altar der Kapelle Sixtus' IV. (sic!) befindlichen silbernen Apostelstatuen gegossen, die dann beim Sacco di Roma vernichtet oder gestohlen wurden. Von einer solchen Tätigkeit Paolos ist uns nichts bekannt. Doch erinnert der Stil der *Andreasstatue* in St. Peter in der Tat stark in der Gewandbehandlung an *Metallarbeit*. Nun sahen wir, daß sich gerade diese Figur etwas von den übrigen Paolos unterscheidet, und wir wurden schon oben mit Rücksicht auf die Proportionen und den Ausdruck



Abb. 27
Pietro Paolo de Antonisio, Relief vom Andreastabernakel
Rom, Grotten des Vatikans

der Statue auf die Vermutung gebracht, daß hier *Pietro Paolo*, besonders in gewissen Gewandpartien, mitgearbeitet habe. Auch die Reliefs in dem Martyrium Petri (s. die Lichtdrucktafeln) lassen, ebenso wie die scharfen Linien des Sixtusporträts (Abb. 30) an den Ziselierstift des Erzarbeiters, den *Medailleur*, denken. Besonders gilt dies aber für die *plastischen Helmdekorationen*, die die Krieger in der Kreuzigung Petri wie auch teilweise in den kleinen Altarreliefs aufweisen. Sie muten wie in Marmor übersetzte, getriebene Metallarbeiten an. Es scheint mir danach wahrscheinlich, daß nicht Paolo, sondern sein Schüler *Pietro Paolo der Goldarbeiter war*, von dem die Silberapostel stammen. Danach müßten also von ihm auch Medaillen gestanzt worden sein. Was Vasari von Paolo Romano sagt, soll also wohl für Pietro Paolo gelten. »E di mano dei medesimi si veggiono in *medaglia* tre imperadori, ed altri personaggi grandi.« Wer wird nicht an *Imperatorenmedaillen* erinnert, wenn er einen Blick auf die rechte Hälfte

des Reliefs des Magiersturzes wirft! Obendrein wird nun bei jenen Aposteln Pietro Paolo da Todi (bei Todi liegt ein Castiglione, doch wäre dies nicht »del Reame«) genannt. Vielleicht ist unser Meister hierin zu erkennen, so daß wenigstens die Mitarbeiterschaft in Frage käme, wenn nicht der Meister mit dem Schüler verwechselt ist.

Vasari meint, Mino del Reame sei »di molto minor valore« als Romano gewesen. Da er nur ein urkundlich beglaubigtes Werk Paolo Romanos, die Apostel der Sakristei von St. Peter, dem Mino del Reame zuschreibt, ist dieses Urteil, als den Tatsachen widersprechend, nicht weiter ernst zu nehmen. Es ist zudem ein komisches Geschick, daß dieses »di molto minor valore« auf die Statuen *seines Meisters* »Paolo« von ihm bezogen wird, den er gegen den »Mino del Reame« doch herausstreichen will! Einer muß eben der Sünder sein. Doch scheint viel eher Paolo als Mino del Reame der Intriguant gewesen zu sein, der die überlegenere Kunst seines begabten Schülers häufig

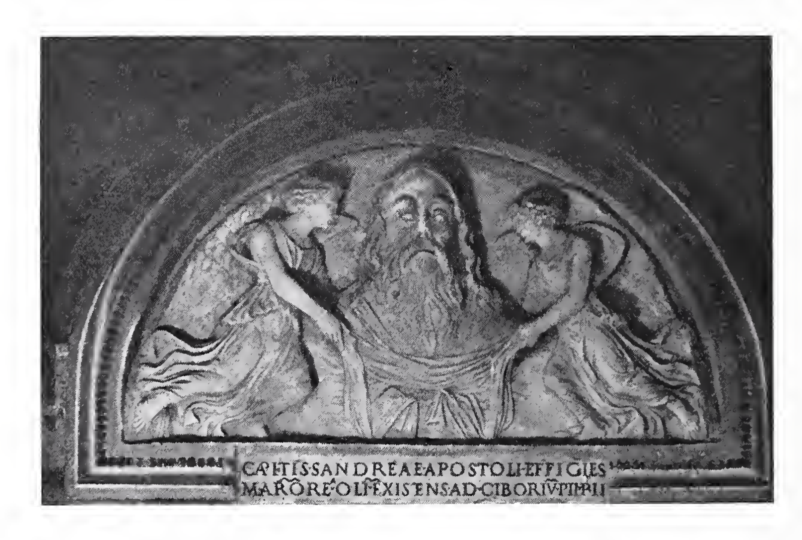


Abb. 28
Pietro Paolo de Antonisio, Relief vom Andreastabernakel
Rom, Grotten des Vatikans

unter seiner Flagge segeln ließ. Daß aber unser Paolo und Pietro Paolo Antonio di Castiglione = Mino del Reame recht gute Freunde gewesen und bis zu Ende geblieben sind, wie es sich auch für so langjährige Ateliergenossen nicht anders geziemt, geht daraus hervor, daß *Pietro Paolo der einzige seiner Schüler ist, der im Testament des Paolo Romano vom Jahre 1470 als Zeuge erscheint.*[1])

Die Urkunden geben uns also genau dasselbe Bild wie die Stilanalysen von der Tätigkeit des Meisters. Im Jahre 1451 noch unter Paolos Vater gemeinsam in dessen Atelier tätig, tritt er seit dem Ende des Jahres 1463 selbständig in dem Relief von Santa Maria in Monserrato, und zwar im Dienste Pius' II. und Pauls II., auf. Vielleicht bezieht sich auch auf ihn eine Notiz, in der Meister »Antonio da Castiglione«

[1]) Siehe die Regesten im Anhang. Der von Vasari weiter als Schüler erwähnte Meister hat das Unglück, gleichfalls Paolo zu heißen: »Fu creato di Paolo Iancristoforo romano, che fu valente scultore« (a. a. O. S. 650). Aber abgesehen davon, daß Christophorus' Name in dieser Zeit in den Urkunden nicht auftaucht, ist uns dessen Stil auch hinlänglich bekannt und von unseren Werken so verschieden, daß er für die genannten römischen Arbeiten nicht weiter in Betracht kommt.

für Arbeiten vor Ponte Molle und ein Haus in Pienza für Pius II. bezahlt wird. Jedenfalls war unser Meister, bevor ihm das Tabernakel zu errichten übertragen wurde, ein vielbeschäftigter Hofkünstler der Päpste. Wenn er nun auch, wie wir annahmen, der eigentliche Erbe der von Paolo Romano begründeten lokalrömischen Kunst gewesen ist, so verstand es sich fast von selbst, daß er nach dem Tode Paolos mit der Herstellung des Tabernakels beauftragt wurde. Das »Coetanei« des Vasari mag den Tatsachen ungefähr entsprochen haben, insofern ja beide Meister im Atelier von Paolos Vater gelernt haben. Immerhin werden wir jedoch mit Rücksicht auf die lange Ateliergemeinschaft der beiden Meister, wobei Paolo stets allein quittiert, annehmen müssen, daß Pietro Paolo etwa ein Jahrzehnt jünger als Paolo Romano gewesen ist, und er in dem Jahre seines erstmaligen urkundlichen Auftretens, 1451, noch das zweite Lebensjahrzehnt nicht wesentlich überschritten hat. Da er nun 1481 noch urkundlich genannt wird,[1]) ergibt sich für den Künstler ein Mindestalter von etwa 50 Jahren, und muß seine künstlerische Tätigkeit demnach wenigstens einen Zeitraum von 30 Jahren umfassen, der natürlich mit den hier genannten Werken keinesfalls ausgefüllt ist. Es würde hier zu weit führen, die Werke alle zu sichten, die mit den hier genannten in Zusammenhang stehen oder stehen können. Ich hoffe hierauf noch einmal zurückzukommen.[2])



Abb. 29
Johannesfigur vom Tabernakel Sixtus' IV.
Rom, Grotten des Vatikans

Es blieb nun nur noch übrig, die Frage aufzuwerfen, ob die einzige mit »Nino« bezeichnete

[1]) Bertolotti, a. a. O. S. 435 im Testament ist er Paolo di »Nisto« genannt.

[2]) Nur auf jene vorzügliche Büste Pius' II. in den Appartamenti Borgia möchte ich zum Schluß noch hinweisen. Wie bei den einzelnen Hintergrundfiguren an den großen Reliefs des Konfessionstabernakels (dem Pferdehalter in der Kreuzigung-Petri) und beim Reliefporträt Sixtus' IV., so fällt auch hier jene zeichnende, harte Meißelführung an der Büste auf. Dasselbe gilt für die scharf und tief umrissenen Augenbrauen und Augensterne, die wir ganz ähnlich etwa an dem Kriegsknechte der Gefangennahme Pauli wiederfinden. Obendrein wissen wir ja, daß ebenso wie Paolo auch Pietro Paolo im Dienste Pius' II., ja, den Urkunden nach zu schließen, geradezu im Vordergrund der künstlerischen Tätigkeit stand, Paolo Romano aber seine Porträtstatue Pius' II. unvollendet im Atelier hinterlassen hat. (Bertolotti, a. a. O. S. 433 »unam lapidem marmoris magnum pro statua seu forma personae condam fe. re. Papae pij fienda« wird dem Kardinal von Siena vermacht.) Trotz alledem wird die Verwandtschaft mit den Werken unseres Meisters nur durch die Ateliergemeinschaft mit Paolo zu erklären sein, zumal der Stil der Büste auch noch an Isaias' Relief am Triumphbogen des Alfonso erinnert, und ich glaube daher hier an Paolo Romanos Autorschaft. Das von Tschudi unserm Reliefmeister zugeschriebene Grabrelief des A. Rido in S. Francesca Romana in Rom kann mit Rücksicht auf die viel zu leere und hölzerne Form des Pferdes nicht von seiner Hand sein.

Büste des Niccolò Strozzi im Berliner Museum, 1454 datiert, ein Werk unseres Helden sei. Bekanntlich hat Bode, indem er annahm, daß es sich hier um einen Schreibfehler handelt und wir deshalb statt »Nino« »Mino« zu lesen haben, in der Inschrift ein sonst nicht zu erhärtendes Zeugnis für den Aufenthalt Minos in Rom erkennen wollen. Tatsächlich paßt auch der Stil der Büste zu allem, was uns von Mino bekannt ist; freilich erscheint sie in manchen Details wie auch im Gesamtausdruck als ein ungewöhnlich gut gelungenes Porträt, und außerdem wäre hier auf die durch unsere Untersuchungen sich ergebende Tatsache hinzuweisen, daß Pietro Paolo stellenweise von der Minoschen Kunst beeinflußt erscheint, ja, mit ihm an der Tür von S. Giacomo degli Spagnuoli wie auch dem Tabernakel Sixtus' IV. gemeinsam arbeitet; dazu kommt, daß Mino in allen seinen übrigen Werken sich stets richtig signiert und man andrerseits einen Schreibfehler hier, wo doch nicht mit flüchtiger Feder, sondern mit bedächtigem Meißel gearbeitet wird, nicht annehmen kann; dies ist nur möglich, wenn die Inschrift später oder eventuell auch gleichzeitig von *anderer* Hand eingefügt worden wäre, wodurch sie dann aber an Glaubwürdigkeit verlieren und mithin auch die Jahreszahl für uns nicht unter allen Umständen bindend erscheinen würde. Ist das Datum richtig und auch der Name Nino, dann müßte dieser schon in den fünfziger Jahren von Mino beeinflußt worden sein, sei es gelegentlich seines kurzen Aufenthalts in Florenz oder Minos früherer Tätigkeit in Rom. Dagegen spricht aber der Teil der Werke Minos aus den sechziger Jahren, will man nicht den Christustypus des Reliefs vom Jahre 1463 in S. Maria di Monserrato oder den Engelfries des undatierten Porträts von S. Giacomo degli Spagnuoli hierfür heranziehen. Entweder ist also die Jahreszahl falsch, dann ist die Möglichkeit gegeben, daß die Büste tatsächlich von »Nino« ist, oder der Name ist falsch von *anderer* Hand eingemeißelt worden und die Büste somit tatsächlich von Mino da Fiesole. Das letztere will mir auch heute noch als das wahrscheinlichste dünken.



Abb. 30
Reliefporträt Sixtus' IV.
Sammlung d'Este, Wien

Die Kunst Pietro Paolos war im allgemeinen als auch die großen Reliefs im besonderen für Rom und über Roms Grenzen hinaus von Bedeutung, worauf einzugehen hier der Raum nicht gestattet. Nur auf zwei interessante Zusammenhänge möchte



Abb. 32
Pietro Paolo de Antonisio. Türsturzrelief. Rom, Cortile del Maresciallo

ich hier nicht versäumen hinzuweisen. Vergleicht man einen der Köpfe der Figuren rechts an der Kreuzigung Petri mit der großen Kreuztragung Francesco Lauranas in Avignon, so findet man, daß alle technischen und formalen Einzelheiten[1]) bis ins kleinste mit den analogen Typen an einigen Stellen des Konfessionstabernakels übereinstimmen, ja, es ergibt sich bei näherer Betrachtung, daß auch die Komposition des Ganzen nachdrücklich durch unser Tabernakel bestimmt wurde, sieht man von den durch französische Gehilfenhände bedingten Geschmacklosigkeiten ab. Sogar die beiden Tubabläser wie ein Barbarenkopf der Trapionssäule tauchen hier wieder auf. Leider können wir über den Gehilfen, der bei beiden Werken assistiert hat, nicht einmal eine Vermutung äußern.

Als weitere Gehilfen des Meisters, die hier in Betracht kämen, sind jene beiden in seinem Testament als Zeugen genannten Künstler »Nicolao alias de Merede«, marmoraio und »Antonio di Nicolao da Settignano«, Steinmetz, zu erwähnen, wovon vielleicht der eine identisch ist mit dem von Vasari genau so benannten Niccolò Fiorentino. Jedenfalls muß neben Paolo und Pietro d' Antonio noch ein dritter Gehilfe mittätig gewesen sein.[2])

[1]) Siehe Burger, Francesco Laurana, Straßburg 1907, S. 160 ff. u. Abb. 46. Um Tomaso Malvito, den Gehilfen Lauranas, der mit ihm in Marseille auftaucht und auch gemeinsam mit ihm in Neapel gearbeitet hat, kann es sich, dem Stile nach zu schließen, nicht handeln.

[2]) Ich denke hier an den unteren Teil des Reliefs vom Andreastabernakel (Burger, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. XXVII, S. 235, Abb. 7), das gegenüber dem oberen erheblich schematischer bearbeitet und von Paolo selbst nicht in Anspruch genommen werden kann. Sehr lehrreich ist das oben genannte Berliner Tabernakelrelief mit dem oberen und

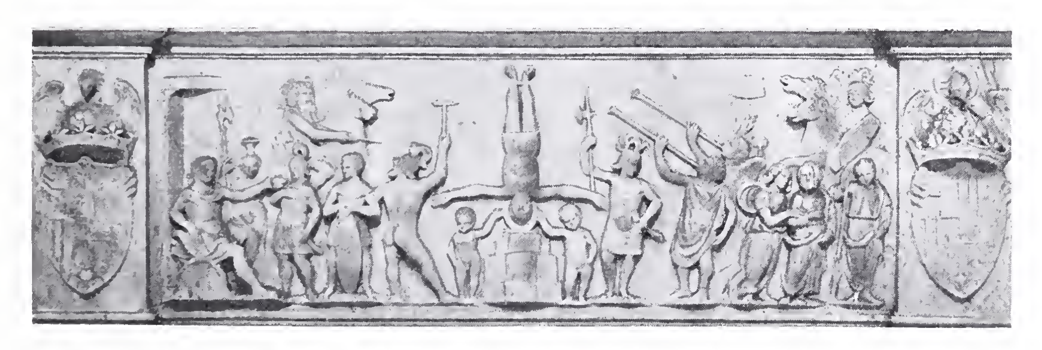


Abb. 31
Relief im Tempietto des Bramante. Rom

Aber auch noch für ein zweites, nicht minder interessantes Relief ist unser Tabernakel in specie das Martyrium Petri vorbildlich gewesen. Es befindet sich *unter dem Altar der Oberkirche des Tempietto des Bramante* (Abb. 31) bei S. Pietro in Montorio. Diese Arbeit ist bis heute von der Kunstgeschichte gänzlich übergangen worden. Es ist sicherlich kein recht erfreuliches Werk. Aber die eigentümliche Mischung von umbrischer und mailändischer Kunstweise gibt an diesem Orte doch zu denken. Dasselbe gilt für die teils quattrocentistisch befangene, teils cinquecentistisch freie, pathetische Gebärdensprache. Sollten wir hier einen eigenhändigen plastischen Versuch des berühmten Schöpfers der Kapelle vor uns haben? Manches, wie die mächtigen, ein wenig plumpen Beine der fetten Gestalten sowie deren Haltung — man beachte den Lanzenträger rechts vom Kreuze oder die vor Nero stehende Gestalt — erinnert in der Tat an die analogen Kriegergemälde Bramantes im Castello Sforza zu Mailand. Doch ist hiermit vielleicht schon zu viel gesagt.

Durch unsere Ergebnisse ist der Kunstgeschichte ein Meister zurückgegeben, dessen eigentlicher Name wohl nur darum solange und vielleicht schon unmittelbar nach seinem Tode so rasch in Vergessenheit geriet, weil er einerseits fast gleichlautend mit dem seines Meisters Paolo Romano war, in dessen Œuvre infolge der Ateliergemeinschaft seine Schöpfungen teilweise aufgegangen sind, andrerseits sein Hauptwerk frühzeitig zerstört und die Abkürzung seines Beinamens Antonisius (Nisio, Nisto, Nino, Dino, Mino) eine irreführende Verstimmung erhielt.

Pietro Paolo de Antonisio war für die Plastik Roms im XV. Jahrhundert dasselbe, was Verrocchio, was Ghirlandajo und Perugino auf ihrem Gebiete ihrer Vaterstadt und ihrer Zeit bedeuteten, freilich mit einer dem Werte und der Bedeutung der römischen Kunst entsprechenden Einschränkung. Es war nur ein Zufall, und zwar ein sehr glücklicher, daß gerade dieser Mann seine Kunst nicht allein an der erstarrten Form der römischen Grabdenkmäler erproben mußte, sondern einen Auftrag erhielt, der keinem anderen Bildhauer im Quattrocento in Rom um diese Zeit gestellt wurde. Nur dieser Fügung des Schicksals haben wir es zu danken, daß die Lösung dieser Aufgabe uns ein richtiges Bild vom Wollen und Können unseres Meisters entwirft. Wir werden dadurch gezwungen, ihm unter den lokalrömischen Künstlern des Quattrocento die Palme zuzuerkennen, die bis heute zwischen Paolo Romano und Andrea Bregno geteilt wurde. Pietro Paolo gebührt das Verdienst, der von Paolo Romano begründeten lokalrömischen Formenwelt zuerst einen in gewissem Sinne klassischen Ausdruck verliehen zu haben, und dies zu einer Zeit, in der Meister wie Andrea kaum erst angefangen hatten, in Rom Fuß zu fassen. Der rechte Teil des Magiersturzes ist die beste Leistung des römischen Quattrocento auf dem Gebiete der Monumentalplastik, trotz der mangelhaften, stofflichen Belebung der Gewandpartien und mancher recht plump ausgefallener Details. Die Art, wie Pietro die Antike auch in der Relieftechnik verstanden hat, steht gleichfalls einzig in der Geschichte römischer Renaissanceplastik da. Nach einer solch feinsinnigen Formendarstellung allein durch die Anordnung des Figürlichen, wie sie uns in der im Kreise um das Kreuz Petri herumgruppierten Zuschauerschar entgegentritt, würden wir in Rom vergeblich Umschau

unteren Teil des Andreasreliefs zu vergleichen. Niccolò Fiorentino soll *Filarete*schüler gewesen sein. Da *Paolo Romano Enkelschüler Filaretes* gewesen ist, ist schwer zu entscheiden, ob der Sockel des Paulus in der Sakristei von St. Peter von ihm selbst stammt oder ob wir nicht den vom Andreastabernakel mittätigen Gehilfen Niccolò Fiorentino, den Filareteschüler, erkennen sollen. Der Stil spricht eher für das letztere.

halten, und — was die Hauptsache ist — von einer Einwirkung der Florentiner Großen kann hier nicht die Rede sein. Es ist der heiße Wunsch, es der Antike gleichzutun, der dem Meister augenscheinlich den Meißel geführt hat. Trotzdem hat er für die Natur ein empfindsames Auge besessen. Das beweist uns ein Blick auf den vorzüglichen Akt des am Kreuze hängenden Petrus oder die Gruppe der Gefangennahme Pauli. Aber seine Figuren und Reliefs sind keine gottergebenen Heiligengestalten. Christus macht gegenüber den antikisierenden Typen in der Schlüsselverleihung eine sichtlich unglückliche Figur. Er scheint nur der »primus inter pares« zu sein. Antike Schönheit und Würde war eben das erste Ziel, das dem Meister vor Augen schwebte, deshalb galt ihm die stehende ganze Figur mehr als die kleine sitzende, trotzdem sie gemäß dem Inhalt der Darstellung hierauf mehr Anrecht gehabt hatte als die übrigen. Den Stein der Weisen glaubte er in dem antiken Formenschatz gefunden zu haben, worauf er sich auch reichlich zugute tut. Kein Künstler des Quattrocento außer vielleicht Matteo Civitali ist dadurch der Hochrenaissance so bedenklich nahe gekommen, wie er in dem Skulpturenschmuck des Konfessionstabernakels. Es ist kein Zufall, daß schon auf den Lehrer des Pietro Paolo d'Antonio, genannt Nino del Reame, das uns von Bottari überlieferte Epigramm gedichtet wurde:

Sed propior sensit cum frigida marmora, clamat:
An ne *hominum* possunt fallere *facta Deos?*

Das war der Geist, der die großen, von Umbrien und Florenz herbeigeströmten Künstler umwehte, der ihrem Wollen neue Richtung und Kraft verlieh und der wie eine Ahnung des Kommenden ebenso wie aus den Worten, so auch aus den Werken jener Zeit in erster Linie aus Paolo Ninos Schöpfungen zu uns spricht.

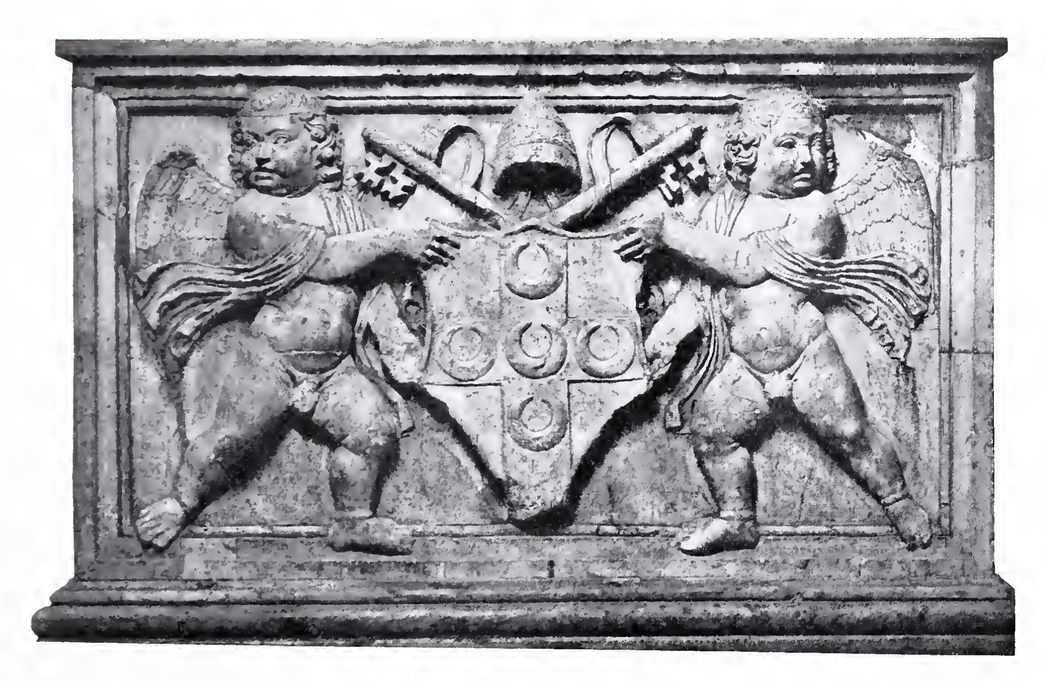


Abb. 33
Sockelrelief von Paolo Romano. Rom, Sakristei von St. Peter

ANHANG

REGESTEN ZUM LEBEN PIETRO PAOLO DE ANTONISIOS

1451. 3 marzo. Mariano di Tuccio da Seze et Paulo suo figliuolo e Pietro de Alpino da Chastiglioni, maestri de marmo, deno dare adì iij di marzo ducati 200 papali conti per loro e per loro detto a Pietro Margliano da Roma, e quali lo do per parte di ducati 1000 di camera douranno auere quande saranno fatte 2 chapelle che anno prese a fare da me per lo detto prezo in sul ponte a chastello Sant Agniolo, con quelli patti e modo che apare lo strumento fatto per ser Mariotto da Fossato e de tutto se obrighato al detto Pietro Margliano. (Archivio do stato Romano Registro di Tesoreria segreta 1451, fol. 185 cfr. fol. 53. Bertolotti, a. a. O. S. 427 f.)

Es bleibt natürlich ungewiß, ob dieser Pietro Antonio mit dem Pietro Paolo wirklich zu identifizieren ist.

Dasselbe gilt für folgende Notiz.

1453

5. Juli. A. m° Antonio di Chastiglioni m° di muro adì 5 di Luglio duc. 4. d. c. cont. allui per opere 10. di maestro e 10 di manovale a chonciare la rocha e campanile di santa Aura che vi misse le chanpane nuove che vi si mando di q(ui). (Müntz, Les arts à la cour des Papes I, S. 163.)

1455—1457

Pietro Paolo d' Antonio gemeinsam mit Paolo Romano in Neapel tätig.

1458—1462

In diesen Jahren wird in den vatikanischen Rechnungsbüchern ein maestro di muro *Paolo d' Antonio* de Binasco (Oberitalien) erwähnt.

1460

Anfertigung des Türsturzreliefs im Cortile del maresciallo. Vielleicht bezieht sich diese Zahlungsnotiz auf die Tür im Cortile. Paolo ist dann entweder der Meister Paolo Romano und der mit ihm den skulpturellen Schmuck ausführende Künstler Pietro Paolo oder dieser ist der Kontrahent und die compagni seine technischen Gehilfen. Das erstere ist jedoch wahrscheinlicher.

11 luglio 1460. Duc. 10 .... a maestro Paolo marmoraro et campagni per loro fattura del' architraue a la prima porta posta ua in tinello, coll' arme di N. S. et per horo et colori e argento (R. Tesoreria Seg. 1459—1461, f. f. 23 e 109) (Bertolotti, a. a. O. S. 429).

1462 und 1463

meißelt er am Andreastabernakel mit, wobei auch die Notiz Bertolottis (art. Lomb. S. 22) zu berücksichtigen ist, wonach ein *Antonio da Castiglione* vor Ponte Molle arbeitet und ein Haus in Pienza baut. In demselben Jahre entsteht die Kreuzigung in S. Maria di Monserrato.

1464

meißelt er den Fries am Portal von S. Giacomo degli Spagnuoli.

23 Novembre 1464. Magistro Petro Paulo marmoraro de Urbe flor. auri d. c. 20 pro eius salario et mercede trium postarum et unius cammini per eum factorum in camera Smi. d. n. papae, nec non unius fenestrae in cappella magna ipsius Smi. d. n. papae. (R. mand. 1464—1466, fol. 29 e 30).

14 marzo 1464. Magistro Petro Paulo marmoraro de Urbe flor. auri d. c. 25 pro salario et mercede plurium diversorum laboreriorum marmoreorum, videlicet hostiorum et fenestrarum per eum factorum in palatio apostolico usque in presentem diem.

Ebenso 4 flor. für verschiedene Arbeiten im August. Ibid. fol. 70 und 95, zitiert bei Bertolotti, a. a. O. S. 432.

8 Septembris 1465. Discreto Viro Petro Paulo Nisii de urbe lapidario flor. auri de c. 8 ...... pro eius salario et mercede plurium laboreriorum per eum factorum in palatio apostolico ab anno citra (ibid. fol. 101).

3 Octobris 1465. Provido viro Petro Paulo marmoraro flor. auri d. c. 12 ei debitorum (sic) pro manifactura et mercede trium aut. quatuor fenestrarum faciendarum in camera s. d. n. papae.

1470

erscheint er als Zeuge in Paolo Romanos Testament.

Bertolotti, a. a. O. S. 442 im zweiten codicillum ...... Actum Romae in Regione sancti Eustacchii in dita camera testatoris habitationis presentibus audientibus et inteligentibus his testibus videlicet Johanne bello de Regione Pinee Colasancto precogno do Reg. transtyberis Antonio de Tocci et *Paulo nisti de Rione* transtyb. et baptista Antonii aromatario de Reg. parionis ad predicta omnia vocatis habitis ab ipso testatore rogatis (Notarius P. Meriliis, f. 44, 5).

1481

lebt er noch und erscheint in einem Testament mit dem Nicolao alias ciumeri de Merede, Marmorarbeiter, und Antonio di Nicolao da Settignano, Steinmetz, als Zeuge. Sein Beiname lautet hier *Nisio* (Not. Gabriel Meriliij 1482—1484 fol. 45 u. Bertolotti, a. a. O. S. 435).

DÜRER UND DER MEISTER DER BERGMANNSCHEN OFFIZIN

VON DANIEL BURCKHARDT

Es sind nunmehr 15 Jahre verflossen, seit ich meine Schrift über Dürers Aufenthalt in Basel (1492—1494) veröffentlicht habe. Die Abhandlung hatte ich damals verhältnismäßig rasch niedergeschrieben und würde sie heute wohl in einem etwas anderen, weniger den Widerspruch herausfordernden Ton verfaßt haben. Ohne auf diese Jugendleistung irgendwie stolz zu sein, darf ich doch meiner Genugtuung Ausdruck geben, daß offenbar durch meine Schrift die Dürerforschung mannigfache Anregung erfahren hat; es genügt, auf die recht umfangreiche, durch sie ins Leben gerufene Literatur hinzuweisen.

An der Debatte, die sich an meine Abhandlung geknüpft hat, habe ich mit voller Absicht nicht teilgenommen; es hat mir ein eigenartiges Vergnügen gewährt, still der Entwickelung der Dinge zuzuschauen. Nur einmal, im Sommer 1896, glaubte ich diese passive Haltung aufgeben zu müssen. Ich hatte eine Entgegnung auf Weisbachs Buch über den »Meister der Bergmannschen Offizin« verfaßt, von ihrer Veröffentlichung aber wieder abgesehen, nachdem Friedländers gewichtige, sich in den Hauptpunkten mit meiner Ansicht deckende Besprechung des Weisbachschen Buches im Repert. f. Kunstw. XIX, 383 ff. erschienen war. Mein damaliges Vorgehen bedauere ich nicht. Heute stehe ich der Sache wesentlich ruhiger gegenüber und habe daher gern einer von der Redaktion dieser Zeitschrift ergangenen Aufforderung Folge geleistet, meiner heutigen Meinung über Dürers Basler Tätigkeit Ausdruck zu verleihen. Es kann sich dabei für mich nur darum handeln, die hauptsächlichsten Einwendungen meiner Gegner einer kleinen Nachprüfung zu unterziehen.

* * *

Wie bekannt, spielte in meiner Schrift eine Folge von mit Zeichnungen versehenen, aber noch ungeschnittenen *Holzstöcken*, Illustrationen zu den Komödien des Terenz, eine bedeutende Rolle. Nicht ganz unwesentlich ist die Frage nach der *Provenienz* dieser ungeschnittenen Stöcke. Weisbach hat (a. a. O. 55 und 56) mit Schärfe die Ansicht verfochten, daß die Bestellung der Stöcke durch den Basler Druckerherrn Bergmann von Olpe erfolgt sei. Ich nannte dagegen den Drucker Hans Amerbach, dessen Sohn ums Jahr 1545 der nachweisbare Besitzer war.

Weisbachs Einwendungen, daß Holzstöcke — wie jeder Bibliograph weiß — ihre Besitzer überaus häufig wechselten und daß Hans Amerbach mit Vorliebe theologische Werke gedruckt und kein Interesse für profane Illustrationen besessen haben könne, sei in Kürze folgendes entgegengehalten:

1. Eine Besitzänderung von Holzstöcken hat nur dann einen Sinn und kam auch nur dann vor, wenn die Stöcke *geschnitten*, also *druckfertig* waren. Den von Weisbach zahlreich aufgeführten Beispielen für die »Wanderung von Holzstöcken« geht somit jegliche Beweiskraft ab.

2. Hans Amerbach trug sich namentlich in den uns interessierenden Jahren mit dem Plan eines großen Verlegerunternehmens gänzlich profanen Inhalts. Man lese den Brief des Trithemius an Celtis vom 11. April 1495: ».... Rosvidam necdum rescripsi; locutus sum cum magistro Amorbachio, qui propediem ad vos venturus est, ut *poetas omnes* imprimat. Tum videbis et jucundabere« (Aschbach, Rosvita und Celtis, II. Aufl. 67, Beil. VIII).

Beide Tatsachen nebeneinandergehalten lassen also den Meister der Bergmannschen Offizin auch für Hans Amerbach tätig sein.

* * *

Ungleich wichtiger ist die Frage nach der *Zeitdauer* der Basler Tätigkeit des »Meisters der Bergmannschen Offizin«. Ich begrenzte sie mit den Jahren 1492 und 1494; Weisbach verlängerte sie um fünf Jahre und zeigte, daß sich in baslerischen Druckwerken der Jahre 1495—1499 noch weitere Holzschnitte vorfinden, welche die Hand unseres Künstlers verraten. Seite 39 und 44 seiner Schrift läßt er mich ein Hauptgewicht darauf legen, daß sich nach dem Jahre 1494 keine derartigen Holzschnitte mehr in Basler Drucken finden lassen. Mir sind die von Weisbach angeführten Holzschnitte zum guten Teil längst schon bekannt gewesen, weshalb ich mich auf S. 29 meiner Schrift wohlweislich und den Tatsachen entsprechend wie folgt ausgedrückt hatte: »Seit dem Jahre 1494 enthalten die Basler Drucke *keine neuen Holzschnittfolgen* mehr, welche die Hand des Meisters der Terenzbilder verraten.«

Von den zehn Holzschnitten, die Weisbach (a. a. O. 39 ff.) *nach* 1494 läßt gezeichnet sein, lagen deren neun offenbar schon 1494 fertig vor.

1. *Die vier neuen Illustrationen der Narrenschiff-Ausgaben von 1495 und 1497 gehören zu drei Kapiteln, die 1494 bereits von Brant gedichtet waren.*

a) »Von Verachtung der Armut« (Kap. 83) erschien 1494 noch ohne eigenen Holzschnitt. Vermutlich war der Stock beim Druck des Werkes noch nicht fertiggeschnitten. Die lateinische (1497) und die deutsche Ausgabe (1495) enthalten zu diesem Kapitel verschiedenartige Illustrationen, beide sind aber von der Hand des Meisters. Offenbar hat eben diese auf Weisung des Dichters hin geschehene Anfertigung von *Varianten* die rechtzeitige Lieferung der Illustration für die Ausgabe von 1494 unmöglich gemacht. Es mag für den Zeichner nicht immer ganz leicht gewesen sein, den Wünschen Brants Rechnung zu tragen, denn auch für die Terenzbilder hat der Künstler einmal Varianten desselben Gegenstandes anfertigen müssen (Eunuch Akt V Szene 7).

b) Auch Kapitel 73 »von geistlich werden« erhielt erst in der zweiten Ausgabe von 1495 seine eigene Illustration. Der Grund, weshalb der von Weisbach Fig. 7 reproduzierte Holzschnitt nicht schon 1494 gedruckt wurde, mag wohl darin zu suchen sein, daß das Bild gar keine Beziehung zum Text besitzt. Die Komposition war — im sachlichen Sinn — verfehlt und wurde deshalb von Brant zurückgestellt. Nach dem gewaltigen Erfolg des Buches glaubte dann der Verleger dem Leser das immerhin amüsante Bildchen nicht vorenthalten zu dürfen; er druckte es ab, ganz ähnlich wie die Verleger des Holbeinschen Totentanzes einige ihrer Altertümlichkeit wegen ursprünglich unterdrückte Arbeiten Holbeins in den späteren Ausgaben des Werkes wieder zu Ehren zogen (Tod zum Gatten und zur Gattin).

c) Für die Illustration von Kapitel 95 »Von verfürung am fyrtag« liegen wieder zwei Varianten vor. Das gefälligere, psychologisch auch feinere, aber einer scharfen Pointe ermangelnde Bild enthält Ausgabe I von 1494, während der in Ausgabe II von 1495 erschienenen Darstellung des Affenwagens sicher die größere Vis comica innewohnt. Nach den mit der ersten Ausgabe gemachten Erfahrungen merkten wohl Dichter und Verleger, daß ihr Publikum für Komik nicht ganz unempfänglich war; sie zogen es vor, den zuerst gebrachten zahmeren Holzschnitt durch seine drolligere Variante zu ersetzen. Die gleichzeitige Anfertigung dieser Varianten dürfte durch den schon genannten Fall aus der Terenzfolge bewiesen sein.

Als Hauptergebnis dieser kurzen Feststellungen tritt hervor, daß die 1495 und 1497 zum erstenmal abgedruckten Holzschnitte nicht zu den neugeschriebenen Zusätzen Brants, sondern zu den schon 1494 abgedruckten Gedichten gehören. Von den in der Ausgabe von 1495 neuerschienenen Dichtungen Brants enthält die eine gar keine Illustration, während die andere ein schon in der ersten Ausgabe (1494) veröffentlichtes Bild zum Abdruck brachte. Wäre der Künstler noch in Basel gewesen, so hätte er doch sicherlich den kleinen Auftrag erhalten, für diese Zusätze zwei neue Bilder zu zeichnen, zumal die Themata »von disches unzucht« und »von fasnacht narren« seiner Laune vortrefflich entsprachen; mit der erstgenannten Darstellung hätte er ein psychologisch verfeinertes Gegenstück zu der Rüppelszene in Kapitel 16 bieten können.

Schon der Nachweis der ohne Illustration erschienenen Zusätze Brants dürfte beweiskräftig sein, daß zur Zeit der Veranstaltung der zweiten Ausgabe des Narrenschiffs (1495) der Zeichner nicht mehr in Basel weilte. Auch für Brants Zusätze zu den von Locher besorgten lateinischen Ausgaben der Stultifera Navis (1497 und 1498) ist der Meister nicht mehr tätig gewesen.

Weisbachs Bemerkung — der Zeichner habe zu der von Brant mit Zusätzen versehenen Ausgabe von 1495 neue Holzschnitte gefertigt — ist also irreführend, da ein flüchtiger Leser ohne weiteres die neu hinzugekommenen Illustrationen mit den Zusätzen Brants in Verbindung bringen wird.

2. Unter den Werken des Meisters der Bergmannschen Offizin hebt Weisbach ferner (a. a. O. 39 ff.) eine Anzahl von Holzschnitten gleichen Formates (etwa 74/44 mm) hervor, deren Entstehung er in die Jahre 1494, 1496 und 1499 setzt, wobei er mich belehrt, daß Holzschnitte desselben Formates nicht notwendig gleichzeitig gefertigt sein müßten. Ich schließe mich dieser Meinung voll und ganz an und möchte nur betonen, daß nicht das Format, sondern die künstlerische Handschrift der Bilder mich seinerzeit veranlaßt hat, für die Gleichzeitigkeit der Entstehung einzutreten.

Zwei Holzschnitte erscheinen in einem 1494 datierten Bergmannschen Druck de conceptu et .. candore .. Marie virginis, vier weitere in dem undatierten von Brant verfaßten Büchlein in laudem .. virginis Marie ... carmina. Die Veröffentlichung dieser letztgenannten Schrift kann aber mit Sicherheit ebenfalls in das Jahr 1494 versetzt werden, da die Bibliothek des Altdorfer Professors Christ. Gottl. Schwartz ein mit dieser Jahreszahl — vielleicht handschriftlich — versehenes Exemplar besaß (Bibliothecae Schwarzianae pars II Nr. 602 »Impressit Basilee Io. Bergmann 1494«). Auch ein von Sebastian Brant der Kartäuserbibliothek zu Basel (Univ.-Bibl. Basel FN. VI 3) überreichter Band scheint die obige Datierung zu bestätigen; der Band enthält folgende offenbar in chronologischer Reihenfolge gebundene Bergmannsche Drucke:

a) De conceptu ... Marie. 1494 (s. oben).

b) Brant, in laudem Marie .. carmina (ohne Jahr).

c) Brant, de origine ... bonorum regum (Kalendis Marciis 1495 impressum).

Trotzdem die Bildchen des Meisters Werk in nicht eben erfreulicher Weise bereichern, bringen wir doch ihrer drei zum Abdruck. Die beiden ersten stammen aus Drucken des Jahres 1494, das dritte aus einem solchen von 1499 (Diurnale ecclesiae Basileensis); es ist nach Weisbach erst im Jahre 1499 gezeichnet worden (a. a. O. 41 ff.). Wir unsererseits sind gewiß, daß wenigstens die »Geburt« und die »Anbetung der Könige« nicht nur in demselben Jahre, sondern sogar *an ein und demselben Tag* auf die Stöcke gezeichnet worden sind. Die stilistische Identität der übrigen zu dieser Folge gehörenden Holzschnitte springt nicht minder stark ins Auge. Man vergleiche z. B. die Madonna aus dem Drucke von 1494 (Weisbach, a. a. O. Fig. 8) mit der Katharina aus einem 1496 datierten Drucke (Abb. Kunstchronik, N. F. IV S. 170).



1494



1494



Nach Weisbach: 1499

Es hieße die Geduld der Leser über Gebühr in Anspruch nehmen, wollte ich mich über die überaus zahlreichen analogen Fälle von erst nach Jahrzehnten, ja mehrfach erst nach Jahrhunderten zur Verwendung gelangten Holzschnitten verbreiten. Man denke an die Schicksale der Holbeinfolgen des Totentanzes und des Alten Testaments.

Die sämtlichen Holzschnitt*folgen* des Meisters lagen also, wie ich schon S. 29 in meiner Dürerschrift angegeben, im Jahre 1494 fertig vor; sie schließen, niedrig gerechnet, 220 sichere Arbeiten von des Künstlers Hand in sich. Was will es da viel besagen, wenn in einem Druck von 1498 ein disjectum membrum vorkommt? Das Bildnis des betenden Sebastian Brant (Titelbild von Brants Carmina) hatte das nicht eben seltene Schicksal, in der Bergmannschen Offizin ein paar Jahre liegen bleiben zu müssen.

* * *

Auch die unerbittlichsten meiner Gegner sind darin einig, daß der Stil des innert der Jahre 1492 und 1494 in Basel tätigen Meisters in *Nürnberg* weitergelebt habe; die Feststellung dieser Tatsache ist Friedländers Verdienst (Rep. f. Kunstw. XIX 389). Nicht

minder wichtig ist indes die Frage, woher die Kunst dieses großen Unbekannten stammte, der in Basel »wie eine Wurzel aus dürrem Erdreich aufgeschossen« ist. In meiner Dürerschrift habe ich auf den Schongauerschen Charakter der Werke hingewiesen, heute möchte ich deren Weise etwas präziser fassen: Es ist der schon seit Beginn der 1490er Jahre in den Hauptwerken der *Nürnberger Buchillustration* herrschende Stil, der zweifellos aus Schongauers Kunst manche später selbständig verarbeitete Anregung geschöpft hat. Das Schaffen des Meisters der Bergmannschen Offizin wurzelt vor allem in dem vielbesprochenen Standard work Kobergers, der Schedelschen



Aus Schedels Weltchronik — Aus den Basler Terenzbildern

Weltchronik, deren Holzschnitte in ihren ersten Entwürfen bis ins Jahr 1490 zurückreichen (Sidney Colvin in Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. VII 98 ff.). Für den schärfer prüfenden Beschauer lassen sich unter den von Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff gezeichneten Bildern der Chronik — trotz v. Logas und Kristellers gegenteiliger Behauptung — zwei erstmals von Thode festgestellte Gruppen unschwer unterscheiden; es sind die meines Erachtens mit vollem Recht dem Wilhelm Pleydenwurff zugeeigneten Werke, mit denen der in Basel tätige Meister aufs engste zusammenhängt. Auch unter den Terenzillustrationen begegnen uns jene eleganten, graziös und eindrucksvoll bewegten Jünglingsgestalten wieder, die einen Hauptreiz der Pleydenwurffschen Kunst ausmachen. An Individualisierung der Köpfe, Straffheit der Körperbildung und feiner psychologischer Durcharbeitung der Handlung ist der Basler Zeichner seinem Nürn-

berger Vorbild allerdings überlegen. Mit Hilfe des hier wiedergegebenen Wappenhalters aus dem Hofstaat des Kaisers (Schedels Chronik S. 184) und einer Jünglingsfigur aus einem der wenigen fertiggeschnittenen Holzschnitte der Terenzbilder mag man sich von der künstlerischen Verwandtschaft der beiden Werke überzeugen; derartige Analoga lassen sich unter den Holzschnitten zu Schedels Chronik und den Kompositionen des Basler Zeichners, vornehmlich unter den Bildern des »Ritters vom Thurn«, in großer Menge und in noch drastischeren Beispielen als den von uns gewählten beibringen. Auch die von Weisbach (der junge Dürer, Abb. 1—4, 11—12) gebrachten Proben altnürnbergischer Buchillustration bieten ein Vergleichsmaterial, wie man es sich bequemer und schöner kaum wünschen könnte; das von Weisbach S. 8 reproduzierte Titelbild zur Oratio Cassandrae könnte sich in die Bilderfolge des Narrenschiffs hineinwagen, ohne daß es irgendwie durch merkliche Stilverschiedenheit auffallen müßte. Sollten derartige Übereinstimmungen wirklich nur ein Spiel des Zufalls sein?

* * *

Bis zu diesem Punkte dürften meine Ausführungen nur wenig Widerspruch erregt haben. Ein hochbedeutender, aus Nürnberg stammender und nach Beendigung seiner Tätigkeit offenbar wieder nach Nürnberg verzogener Meister arbeitet innert der Jahre 1492 und 1494 in Basel; er steht in Beziehungen zu den Offizinen Amerbach, Furter und Bergmann von Olpe. Diesen Tatsachen gegenüber ist urkundlich festgestellt, daß *Albrecht Dürer* 1492 in Basel eintraf, daß er für eine Offizin (Kesler) daselbst tätig war und daß er im Frühjahr 1494 wieder nach Nürnberg zurückkehrte; es steht ferner fest, daß Dürer mit dem Basler Verleger Hans Amerbach und dessen Gattin persönlich befreundet war (Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß 41).

Da nun die durch Kombination ermittelten persönlichen Daten des großen Unbekannten, des Meisters der Bergmannschen Offizin, bis in Einzelheiten hinein mit den wenigen sicheren Lebensumständen des jungen, auf der Wanderschaft begriffenen Dürer geradezu zwingend übereinstimmen, sollte die Identität des Meisters der Bergmannschen Offizin mit Dürer nur auf Grund schwerwiegender kunstkritischer Erwägungen geleugnet werden dürfen. Meine Gegner sind indes darin einig, in dem Meister der Bergmannschen Offizin »einen genauen Altersgenossen Dürers zu erblicken, einen Doppelgänger des Meisters, der sich während der 1490er Jahre ganz ähnlich wie jener entwickelte, ihm auch in Formenauffassung und Geistesart sehr nahe verwandt sein muß« (Seidlitz, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXVIII 13 ff.); »einen Mann, dessen Kunst in Dürers Werk mit vielen Motiven verzahnt ist« (Wölfflin, Die Kunst A. Dürers 32), »bei dem manches so hart an Dürer heranstreift, daß man seine unmittelbare Nähe zu spüren glaubt, als hätte er dem Zeichner bei der Arbeit über die Schulter gesehen« und »ihm sogar einmal den Stift aus der Hand genommen« (Wölfflin, a. a. O. 312). Diese Doppelgängerschaft erreicht schließlich einen fast unheimlichen Grad: Man läßt den Meister der Bergmannschen Offizin »modern italienisierende Motive« zeichnen (Wölfflin, a. a. O. 311), ja man schreibt ihm Werke zu, welche wie die Europazeichnung der Albertina nach Ansicht der Thausing-Gemeinde nur in Venedig entstanden sein können, woselbst sich Dürer ums Jahr 1495 soll aufgehalten haben (Seidlitz, a. a. O. 17).

Diese höchst unklare Stellungnahme der Kritik wird auf die Dauer niemand befriedigen können. Nur wenige Gegner haben es gewagt, ihre Meinung bis in ihre äußersten Konsequenzen zu verfolgen; sie sahen sich dabei genötigt, dem Meister der Bergmannschen Offizin, den sie zuweilen auf den Namen Matthias Grünewald tauften, klar bezeichnete und für jeden Unbefangenen hervorragend charakteristische Holzschnitte

aus Dürers Frühzeit zuzueignen — von den Zeichnungen ganz zu schweigen! — und das Werk des großen Nürnberger Meisters um wichtige Dokumente zu verkürzen. Rieffel (Zeitschr. f. christl. Kunst 1897, 137) hielt die Marter der Zehntausend (B. 117) für eine Arbeit des Basler Zeichners; beträchtlich weiter ging Franz Bock, das Enfant terrible unter der Schar meiner Gegner, und eignete dem Künstler — er nannte ihn Grünewald — noch obendrein die Herkulesszenen (B. 127 und 131) zu. Aus welchem Grunde dem in Basel tätigen Zeichner nicht auch logischerweise die Holzschnitte der Apokalypse gegeben werden, entzieht sich meiner Kenntnis. Mag sein, daß die jüngst durch Seidlitz (a. a. O. 16) erfolgte Zuweisung der wenigstens in der Erfindung goldecht Dürerschen Darstellung der »Trois vifs et trois morts« (Albertina) den ersten Schritt zu dieser neuen Wendung bedeutet.

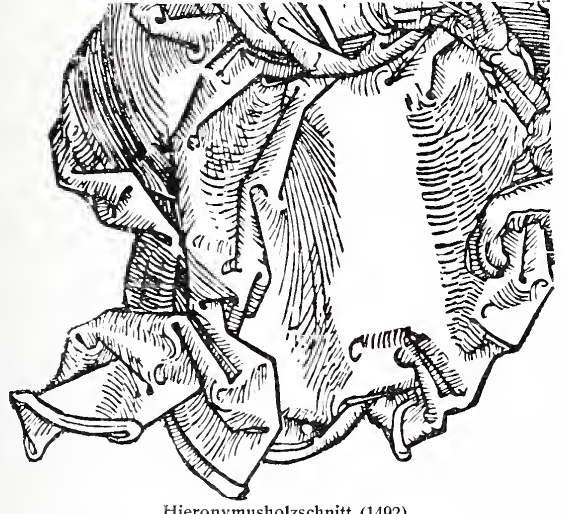
Naturgemäß hat sich die große Mehrzahl der Kritiker damit begnügt, die gegen Dürers Urheberschaft sprechenden Eigentümlichkeiten der Basler Zeichnungen hervorzuheben. Notgedrungen mußten sich aber ihre Ausführungen in einem Circulus vitiosus bewegen, da bei den zum Ausgangspunkt der stilkritischen Untersuchung gewählten Werken des öfteren weder der Dürersche Ursprung noch die Entstehungszeit irgendwie beglaubigt waren; beginnt doch, wie L. Justi jüngstens gesagt hat, bei den allermeisten Kunstfreunden — Gelehrten wie Ungelehrten — die Vorstellung von Dürer erst mit der Apokalypse.

Da es sich bei den Basler Arbeiten ausschließlich um Holzschnitte und Zeichnungen für den Holzschnitt handelt, können einzig die beglaubigten *Holzschnitte* aus Dürers Frühzeit als zuverlässige Führer in diesem Labyrinth der Möglichkeiten und Mutmaßungen dienen. Sicher beglaubigt ist in erster Linie der Hieronymusholzschnitt (Basel 1492); künstlerisch und jedenfalls auch chronologisch am nächsten steht ihm das Titelblatt zu der 1501 erschienenen und von Celtis besorgten Rosvita-Ausgabe: Celtis überreicht sein Werk Friedrich dem Weisen, Kurfürsten von Sachsen. Wir wissen heute, daß die Vorbereitungen zur Herausgabe der Rosvita bis in die frühen 1490er Jahre (1492) zurückreichen (Aschbach, Rosvita und Celtis 63 ff. Beil. Va); es ist festgestellt, daß die Basler Humanistenkreise (Hartmann v. Eptingen) in Beziehung zur Herausgabe standen (Aschbach, a. a. O. Beil. VI), und daß Hans Amerbach von Basel ursprünglich als Drucker ausersehen war (Aschbach, Beil. VIII); man weiß ferner, daß sich Celtis schon 1493 mit der Illustration der Schrift befaßte »Anonymo Norimbergensi misit carmina; admiscuit epistolae jocos et sales. Adjunxit chartam tradendam pictori, ut, quod praescripsit, delinearet« (Klüpfel, De vita et scriptis C. Celtis, 147).

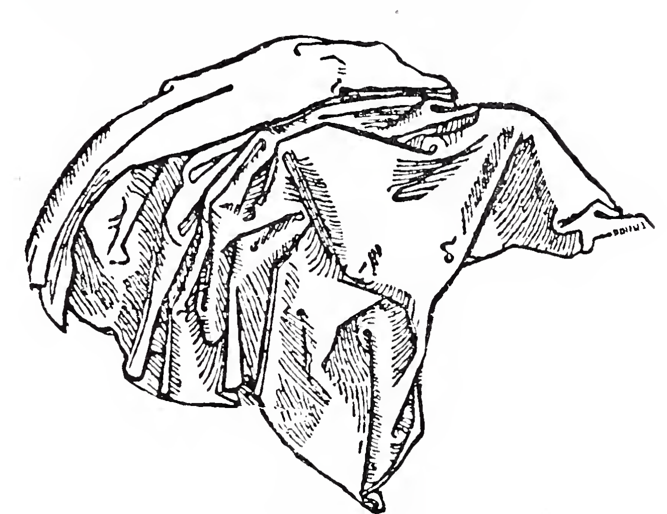
Nun sollten schon die Zeichnungs- und Schraffiermanier — la taille maigre — des interessanten Widmungsbildes es verbieten, seine Entstehung in eine spätere Zeit als die Mitte der 1490er Jahre zu verlegen. Hätte den Holzschnitt ein Dürerschüler, etwa Baldung oder Schäuffelin, ums Jahr 1501 gezeichnet, so würde in ihm sonder Zweifel der technische Einfluß der großformatigen Dürerschen Hauptblätter (Apokalypse usw.) hervorgetreten sein. Obwohl die heutige Dürer-Gemeinde, dank Jaro Springers Ausführungen, den Dürerschen Ursprung des Schnittes nunmehr ziemlich allgemein anerkennt, verdient doch die wichtige Datierungsfrage eine Erörterung. Die stilistischen Eigentümlichkeiten des Blattes sprechen deutlich für seine Entstehung »um 1495«; die mitgeteilten literargeschichtlichen Notizen scheinen dies zu unterstützen. Einen näheren Hinweis bietet noch das auf dem Holzschnitt wiedergegebene Bildnis Friedrichs des Weisen, das in der Gesamtheit seiner charakteristischen Einzelheiten es nahelegt, daß der Künstler den Fürsten von Angesicht zu Angesicht gesehen hat. Dies war offenbar geschehen, als Friedrich laut Heinr. Deichslers Chronik vom 20. bis 25. Oktober 1494

in Nürnberg weilte. Für die Datierung des Werkes — Ende 1494 — dürfte damit eine gute Grundlage geschaffen sein.

Der hl. Hieronymus ist ein vom Zeichner und Xylographen sorgfältig ausgeführtes Kabinettstück der Holzschneidekunst; zaghaft und unroutiniert in seiner Mache, gibt er sich als ersten Versuch auf einem dem Künstler bis dahin fernliegenden Gebiet zu erkennen. Trotzdem enthält der Holzschnitt keinen einzigen Zug, den nicht auch die etwas später entstandenen und mit weit keckerer Hand hingeschriebenen Terenzzeichnungen oder die Bilder zum Ritter von Thurn und zum Narrenschiff aufwiesen. Mit Vorliebe pflegt man die Verschiedenartigkeit der Faltenwürfe und deren Schraffierungsmanier hervorzuheben und namentlich mit den Kreuzschraffen zu argumentieren, die sich in dem großformatigen Hieronymusbild an einer einzigen recht unbedeutenden Stelle finden. Dem bezeichneten Hieronymusholzschnitt vollkommen ähnliche Drapierungsmotive enthalten aber auch die späteren Bilderfolgen wie z. B. der Ritter von Thurn




Hieronymusholzschnitt (1492)



Ritter von Thurn (1493)

(Bild 4); wir finden hier alle Züge wieder, die Weisbach als einzig dem Hieronymusholzschnitt eigen erwähnt: »den schweren knittrigen Faltenwurf mit scharf hervortretender Konturzeichnung (der einzelnen Faltenmotive), welche durch die Schraffierungen ausgefüllt wird; die Modellierung durch kleine Strichelchen und Häkchen.«

Auch die obengenannten von Weisbach und Kautzsch vermißten »Kreuzschraffierungen« wird der fleißige Sucher in der Folge der Terenzzeichnungen in durchaus gleichem Maße und Umfang wie auf dem Hieronymusbild wiederfinden; ich verweise auf Andria, Akt IV Szene 6; Akt II 1; Eunuch I 2.

Wenn ich schließlich noch einige Figurenbilder der Basler Illustrationen mit anerkannten Dürerwerken vergleiche, so lege ich weniger Wert auf die Verwandtschaft der Typen als auf die Identität der zeichnerisch-kalligraphischen Mache. Der runzelreiche Greisenkopf des hl. Hieronymus kehrt als Chremes wieder (Andria III 3).

Nicht minder frappierend wird die Gegenüberstellung des »Endkrist« aus dem Narrenschiff (Kap. 103) und des Jünglings vom Titelblatt der Rosvita wirken.

Zahlreiche in den späteren 1490er Jahren entstandene Werke Dürers enthalten ferner an wenig bedeutsamen Stellen Motive, die dem Meister der Bergmannschen

Offizin geläufig gewesen waren. Die Tatsache wird damit zu erklären sein, daß sich Dürer während seiner Basler Tätigkeit gewisse kleine Züge — Typen, Bewegungsmotive, Hintergrundstaffagen usw. — gleichsam als »kalligraphische Schnörkel« angewöhnt hatte; »sie entschlüpften ihm auch später oft, ohne daß er dessen gewahr wurde« (Lermolieff). Ein hübsches Beispiel dieser Art bietet der Reiter mit der quer über das Pferd gelegten Lanze; er findet sich im Hintergrund von Akt I, 4 der Andria, im Hintergrund des 6—7 Jahre später (1499) entstandenen Bildnisses der Felicitas Tucher zu Weimar und auch (nur teilweise sichtbar) im Hintergrund des Hieronymusholzschnittes. Kann diese sonderbare Übereinstimmung nur ein neckisches Spiel des Zufalls sein?



Dürer, Hieronymus (verkleinert)



Andria III 3



Aus Andria I 4



Dürer, Bildnis der Felicitas Tucher (1499)



Narrenschiff



Dürer, Titelbild zur Rosvita

Als Motiv einer Gestikulation zeichnete Dürer in seiner Jugend (und auch später noch) eine Hand mit krampfhaft, fast vertikal aufgerecktem Daumen (z. B. Große Passion B. 9 und B. 12; Apokalypse B. 67; kleine Passion B. 35). Das Bewegungsmotiv geht auf Angewöhnungen der Basler Zeit zurück und kommt nicht weniger als viermal auf der mit höchstem Recht neuerdings zur Berühmtheit gelangten Oxforder Zeichnung »Den Freuden dieser Welt« vor. Für die Echtheit dieses brillanten und bis in die kleinste Einzelheit hinein Dürers Eigenart verratenden Werkes eine Lanze einzulegen, erscheint überflüssig.

Was in den letzten anderthalb Jahrzehnten an sicheren Jugendzeichnungen Dürers zutage gefördert worden ist, hat den von mir befürworteten Ursprung der Basler Werke zumeist bis zur Evidenz bestätigt, niemals aber ausgeschlossen. Ich greife auf

gutes Glück den Reiter des Britischen Museums (L. 209) heraus und stelle den Pamphilus der Andria-Illustrationen daneben.

Manchen unter den Basler Bildern haftet ein Zug an, der vielen Dürerfreunden befremdlich vorkommen wollte. Diese auffallende illustratorenmäßige »Lebendigkeit der Darstellung« (Kautzsch, Ritter von Thurn 23; Seidlitz, a. a. O. 6) hat dem Kunstcharakter des jugendlichen Dürer aber auch sonst nicht ferngelegen; sie zeigt sich in einer ganzen Gruppe früher Kupferstiche und Holzschnitte, die aus dem Werke des



Dürer, Große Passion B. 12



Andria III 3



Dürer (L. 209)



Andria III 5

Meisters nicht leichthin ausgemerzt werden dürfen; gern gebe ich dabei zu, daß sich Dürers Schaffen in der Folge nach einer ganz anderen Seite hin entwickelt hat. Dürer selbst scheint unter den später von ihm mit ziemlicher Geringschätzung behandelten Arbeiten seiner Jugendzeit, den »picturae floridae et maximae variae«, auch jene stark dramatisch bewegten Darstellungen verstanden zu haben. Ein psychologisches Hindernis, diese anmutigen und unterhaltenden Schöpfungen in seinem Werk zu belassen, besteht aber trotzdem keineswegs; auch vermag ich nicht einzusehen, weshalb auf Grund der Basler Illustrationen »eine ganz neue Charakteristik Dürers aufgebaut werden müßte«.

Ein Rezensent meiner Schrift hat die den Terenzbildern eigene Routine als etwas ausgesprochen »Altherrenmäßiges« (im Gegensatz zum »jugendlich Tastenden«) bezeichnet.

Als ob uns nicht die Kunst- und Literaturgeschichte an Dutzenden von Beispielen lehrte, wie auch die stärksten Individualitäten in den Zeiten ihrer Jugend mit erstaunlicher Geschicklichkeit dem Modegeschmack der Zeit zu huldigen verstanden haben. Der strenge Forscher wird auch diese Leistungen hinnehmen müssen, selbst wenn sie — was bei den Basler Arbeiten indes nicht zutrifft — das Bild des Dichters oder Künstlers verdunkeln sollten.

Weisbach ist der Meinung, daß schon allein die »fieberhafte Tätigkeit« des Meisters der Bergmannschen Offizin dessen Identität mit Dürer ausschließen müsse. Auch hier bin ich durchaus anderer Ansicht. Dürers Basler Tätigkeit mag auf etwa anderthalb Jahre zu bemessen sein; als ihre Frucht liegen ungefähr 220 Holzschnitte vor, eine Leistung, die für einen Meister, der, wie bekannt, innerhalb fünf Tagen ein Tafelbild malen konnte, eher klein als groß zu nennen ist. Man denke an Holbeins Produktivität innerhalb der Jahre 1522 und 1523 oder an Burgkmairs Arbeiten für Kaiser Maximilian.

Auch an der Mitarbeit von mindestens einer stark inferioren Künstlerpersönlichkeit muß ich festhalten. Ich schreibe diesem zweiten Künstler den Großteil der übrigen Terenzillustrationen zu. In seiner Formenbildung ist er bei seiner nicht zu leugnenden Verwandtschaft mit Dürer ganz unendlich schwach und ungründlich und in der Charakteristik der Köpfe äußerst flau und banal. Sein nahes, an die Beziehungen des Leonhard Beck zu Burgkmair erinnerndes Verhältnis zum Meister mag darin seine Erklärung finden, daß ihm der Auftrag wurde, die flüchtigen Skizzen des ungleich höher begabten Mitarbeiters auf den Stock zu übertragen; etwa nach Wölfflins Schilderung mag man sich dieses Kompaniegeschäft ausmalen: »Dürer schaute dem Gesellen bei der Arbeit über die Schulter, vielleicht mag er ihm sogar einmal den Stift aus der Hand genommen haben.«



Nach Dürer, aus Celtis' Amores

Meinem Eindruck nach — die Hypothese wird nur zaghaft aufgestellt — hat dieser Unbekannte als selbständiges Werk den Titelholzschnitt in Amerbachs Ambrosiusausgabe (1492) gezeichnet (Weisbach, Basler Buchillustration Taf. X); auch glaube ich seine Hand in den am 18. Juni 1498 druckfertig vorliegenden »Revelationes Sanctae Brigittae« wiederzuerkennen (vgl. etwa den Titelholzschnitt des V. Buches). Als reifste Leistungen wären dann folgerichtig nach Thausings Vorgang dem Manne die oft besprochenen Benedikt-Zeichnungen zuzuweisen.

Daß auch sonst der junge Dürer auf seine Basler Genossen nicht ohne nachhaltigen Einfluß geblieben, zeigen verschiedene anonyme Holzschnitte, unter denen das Schlachtenbild von Dornach als reifste Leistung des Stiles gelten mag.

Gereinigt von ihren fremden Bestandteilen sind die Basler Illustrationen mit den Nürnberger Arbeiten Dürers unauflöslich verknüpft. Allerdings gehört eine gewisse Kennerschaft auf dem Gebiete altoberdeutscher Kunst dazu, ihre Sonderart erfassen und ihren Wert gegenüber den Durchschnittsleistungen der Zeit richtig bemessen zu können.

* * *

Wenn es mir gestattet ist, schließlich noch das Fazit aus den seit 1892 veröffentlichten Forschungen über Dürers *venezianischen Aufenthalt* zu ziehen, so möchte ich feststellen, daß es nicht gelungen ist, die Thausingsche Hypothese im Verlauf der letzten 15 Jahre erheblich zu stützen oder sie gar durch schlagende Beweisführung zur Tatsache zu erheben. Immer bilden einen Hauptgegenstand der Verlegenheit die Veduten tirolischer Gegenden, deren Entstehung jeder unbefangene Forscher aus formalen Gründen hart an die Schwelle des XVI. Jahrhunderts rücken müßte, wäre ihm nicht der Blick durch das Dogma der Italienfahrt von 1494 getrübt. Schon allein die Tatsache, daß derartige Landschaftsmotive erst um das Jahr 1500 in Holzschnitten und Stichen zur Verwendung gelangt sind, dürfte stutzig machen. Wie wenig Beweiskraft für einen frühzeitigen Aufenthalt in Venedig der 1495 gezeichneten Kopie nach Lorenzo di Credi innewohnt, hat Jaro Springer (Repert. f. Kunstw. XXIX 558) dargetan. Aber auch die »Venezianerin von 1495« in der Albertina (L. 456) will für eine Reise nach Venedig doch gar wenig besagen. Einem in durchaus gleicher Art gekleideten Weibe begegnen wir auf einer gleichzeitig mit dem Wiener Blatt entstandenen Zeichnung des Städelschen Instituts von Frankfurt (L. 187); dort erscheint es mit einer kokett rückwärtsblickenden Nürnberger Kollegin zu einer Gruppe vereinigt. Dürer hat also das Modell in seiner Vaterstadt geschaut und mit seinen Zeichnungen eine jener welschen Kurtisanen wiedergegeben, die in den Frauenhäusern der süddeutschen Reichsstädte keineswegs zu den Seltenheiten gehörten. Ganz folgerichtig hat er dann die wohl manchem Nürnberger genugsam bekannte Buhlerin auf dem Holzschnitt der Apokalypse (B. 73) als »Hure von Babylon« auftreten lassen.



Nach Dürer, aus Rosvita

Es liegt mir unendlich fern, die Einwirkungen der italienischen Kunst auf Dürer leugnen zu wollen, nur möchte ich sie nicht als einzig auf *Italiens Boden* mögliche

Begegnungen und Erlebnisse zurückführen. Ich halte es für durchaus unnütz, auf die allbekannten, so wortreich erörterten italienisierenden Motive zurückzukommen.

Es ist übrigens in der Literatur unerwähnt geblieben, daß sich auch in den noch lange nicht genügend durchforschten Celtisbüchern manche hierher gehörende, schon zu den Zeiten des »Orpheustodes« (1494) und des »Raubes der Europa« entstandene Komposition verbirgt; zumeist gehen diese Werke nur auf flüchtig skizzierte Dürersche Erfindungen zurück; durch die von fremder Hand vollzogene Übertragung auf den Stock haben sie offenbar viel von ihren Reizen eingebüßt. Als hübsches Beispiel eines italienisierenden, mit aller Deutlichkeit auf Dürer hinweisenden Motives mag hier ein Ausschnitt aus dem rohen, halb kartographischen, halb landschaftlichen Holzschnitt der Hasilina Sarmata (Amores) wiedergegeben sein. Als Beispiel von Dürers »teutscher Art« wähle ich das reizende Liebespaar aus Komödie IV der Rosvita, bei dessen Ausführung der Meister gleichfalls nur ganz indirekt beteiligt war.

Eins sollte auch meinen Gegnern zu denken geben: Vollkommen einwandfrei und wahrhaft überzeugend sind um die Mitte der 1490er Jahre Dürers Berührungen mit italienischer Kunst nur *dann*, wenn sie durch Vermittelung von auch diesseits der Alpen stark verbreiteten italienischen Kupferstichen geschehen waren (»Baccio Baldini«, Pollajuolo, Mantegna, Tarokkarten; der abgebildete Holzschnitt aus den »Amores« mag von Mantegnas Stich der »Tanzenden Musen« beeinflußt sein).

Der Glaube an Dürers venezianischen Aufenthalt von 1494/95 wäre ja gleich der Künstlerlegende von Leonardos Orientfahrt eine völlig harmlose Sache, zöge er nicht als notwendige Folge die falsche Datierung einer großen Anzahl bedeutungsvoller Werke (Tiroler Landschaften) nach sich, wodurch das Bild von des Meisters künstlerischer Entwickelung bedauerlich verwirrt wird. Weshalb könnte denn nicht Dürer — vielleicht verlockt durch Pirkheimers Schilderungen — bald nach Beendigung des Schwabenkriegs von 1499 die Tiroler Alpen und meinetwegen auch Oberitalien besucht haben? Weder persönliche noch allgemein historische Hindernisse stehen einer solchen Annahme entgegen; die künstlerische Mache der Tiroler Blätter und die Verwendung ihrer landschaftlichen Motive in den um 1500 entstandenen graphischen Arbeiten wären damit genügend erklärt.

* * *

Vielleicht gewinnt der eine oder andere Kunstfreund aus diesen Ausführungen den Eindruck, daß Dürers Basler Tätigkeit doch weit fester beglaubigt ist, als daß sie auf Grund von künstlerischen Gefühlsregungen — deren Beweiskraft ein vorsichtiger Mann stets sehr mäßig einschätzen sollte — einfach in Abrede gestellt werden könnte. Auch heute erwarte ich keine allgemeine und freudige Zustimmung, und bin so unbescheiden, mich vorläufig mit dem Worte Lermolieffs zu trösten: »Schriften kunstkritischen Inhalts, die nicht leidenschaftlichen Widerspruch hervorrufen, können, wie die Dinge einmal liegen, einen nur höchst geringen Wert haben.«



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN RENAISSANCEMEDAILLE

VON GEORG HABICH

III

FRIEDRICH HAGENAUER

Biographisches

Friedrich Hagenauer tritt erst verhältnismäßig spät in den Lichtkreis der Kunstgeschichte. 1779 nennt der jüngere Stetten[1]) zum ersten Male seinen Namen, und auf diese kurze Notiz geht alles zurück, was bisher von der Person des Künstlers bekannt war.

Stetten muß aus Augsburger Archiven geschöpft haben. Aber die Akten schienen verschollen, bis mir ein glücklicher Zufall das Hauptstück, ein Originalmanuskript von Hagenauer selbst, im Maximiliansmuseum zu Augsburg in die Hand spielte (s. Aktenbeilage II)[2]).

Um 1531 muß es gewesen sein, daß das ehrliche Handwerk der Maler, Bildhauer, Glaser und Goldschläger beschwerdeführend an den Rat der Stadt herantrat. Der Handel ist der gewöhnlich zünftische. Einige fremde Kunstbeflissene haben sich in Augsburg ansässig gemacht, und die Innung benutzt ihre Privilegien, um ihrer Eifersucht auf die Eindringlinge Luft zu machen. Die Innung beklagt sich, daß sich etliche unterstehen, als Bildhauer, Schnitzer und »Conterfetter« zu arbeiten, obwohl sie nicht in der Zunft seien. So besonders ein gewisser Friedrich, der jetzt schon etwa fünf Jahre bei einem Pfaffen »zehrt«, was ihnen »zu großem Nachteil geratet«.

In seinem Rechtfertigungsschreiben gibt Friedrich Hagenauer zunächst zu, daß er durch gnädiges Zulassen des Domdekans Philipp von Rechberg[3]) bei Herrn Leonhard Zinsmayster, der Vikar an der Domkirche war[4]), zur Kost gegangen sei, überläßt

---

[1]) Kunst-Gewerb- und Handwerksgeschichte Augsburgs Bd. 1, S. 279.

[2]) Noch zu Lebzeiten des gelehrten Augsburger Stadtarchivars Adolf Buff, vor einem Jahrzehnt bereits, hatte ich einige Mitteilungen aus Archivalien, Hagenauer betreffend, erhalten. Aber nach Buffs Tode blieb das Aktenmaterial trotz der eifrigen und hingebenden Bemühungen der Beamten im Archiv unauffindbar. Im Maximiliansmuseum hielt sich das bereits verloren gegebene Hauptstück in der Autographensammlung versteckt. Ebenda fand Herr Stadtarchivar Dirr kürzlich zwei zugehörige Aktenstücke (s. Beilage I u. III). Herrn Dr. Dirr bin ich für seine tätige Beihilfe zu Dank verpflichtet.

[3]) Philipp von Rechberg auf Hohenrechberg war Domdekan der Kirche Unserer Lieben Frauen in Augsburg von 1519—1555 (gefl. Mitteilungen des bischöflichen Archivars Herrn L. Riedmüller). Über die unbedeutende Persönlichkeit Philipps s. Fr. Roth, Augsburgs Reformationsgeschichte I, S. 97 u. 110.

[4]) Nach Mitteilung von Monsignore Friesenegger, Stadtpfarrer bei St. Ulrich.

es aber dem Urteil des Rats, wie er dadurch die Zunft an ihrer »Leibsnahrung« geschädigt habe. Im übrigen sei er bei Gönnern und guten Freunden viel zu Gast gewesen. Was den Niedergang des Handwerks betrifft, worüber die Bildschnitzer (in der Zeit des Bildersturms) wohl nicht ohne Grund zu klagen hatten, so beklagt Hagenauer dies nicht weniger im eigenen Interesse. Er sei sogar »gedrungen worden, anders zu lernen«, d. h. offenbar, er habe, der harten Notwendigkeit gehorchend, die Bildhauerkunst an den Nagel gehängt und sich aufs »Conterfetten« geworfen. Mit eigentlicher Bildhauerei habe er während seiner Augsburger Anwesenheit keinen Menschen auch nur um einen Pfennig beeinträchtigt. Daß bei den Gegnern die Kunst des Conterfetters zuhause sei, wie sie behaupten, lasse er dahingestellt. »Dergleichen«, so setzt er mit selbstgefälligem Witz hinzu, »geschicht oft«, aber was bei diesem sogenannten Conterfetten herauskomme, sei nicht unbillig eher als »Contrarium« denn als »Contrafactum« zu bezeichnen.

Jedenfalls sei an anderen Orten die Kunst des Conterfettens, die er eine freie nennt, ihm obrigkeitlicherseits niemals untersagt worden, vielmehr müsse er zum Ruhm des ehrlichen Handwerks und dessen erfahrenen Künstlern sagen, daß ihm in all den bedeutenden Orten, die er durchzogen, mehr Ehre erwiesen worden sei als von diesen seinen Augsburger Kollegen. Die Städte Speyer, Worms, Frankfurt, Heidelberg, Nürnberg, Regensburg, Passau, Salzburg, München und Landshut nennt er als Etappen seiner Wanderschaft.

In Wahrheit sei es gar nicht seine bescheidene Kunst, die den Widersachern Pein mache, sondern lediglich der äußere Umstand, daß er nicht zünftig sei. Im übrigen täuschten sich die Herren von der Innung, wenn sie glauben sollten, es sei für sie ein Gewinn, wenn er die Gerechtigkeit nachträglich erkaufe. Im Gegenteil; denn sobald er wirklich zünftig geworden, werde er sich natürlich keineswegs mehr auf das kleine Gebiet der Medaille beschränken, sondern sich auch frei in der großen Bildhauerei betätigen, darin er, ohne Ruhm zu melden, nicht weniger erfahren sei. Schließlich bittet der Künstler einen löblichen Rat, die Beschwerde zu verwerfen und ihm die freie Ausübung seiner Kunst, die er »in Mühe erlernt und errungen«, auch weiterhin zu verstatten, zumal — und nun kommt der letzte Trumpf — er schon vor drei Jahren durch Herrn Hieronymus Imhoof, den Bürgermeister, »zugelassen« worden sei.

Die Zunft antwortet in einem Schreiben von ermüdender Länge. Der langen Rede Sinn ist derselbe wie der ihrer Supplikation. Wenn Friedrich auch vom Bürgermeister zugelassen worden, so bestritten sie, daß das Conterfetten eine freie Kunst sei und dafür gehalten werde. Hagenauer besitze weder die bürgerliche noch die zünftige Gerechtigkeit, indem er weder »Steyr« noch »wach« (Steuer- und Wachgeld) zahle. Zum Bildhauen, Schnitzen und auch zum Conterfetten hätten sie Leute genug; also sollten sie geschützt werden.

Die Aktenstücke sind ohne Zeitangabe; aber die Datierung ergibt sich aus der Bemerkung, daß Hagenauer im fünften Jahre am Orte lebe. Den Medaillen zufolge kam er 1527 in die Lechstadt. Der Handel spielt also im Jahre 1531.

Die Streitsache selbst ist ein typisches Beispiel für die allerorts vorkommenden Dissidien zwischen den eingesessenen, bürgerlichen und zünftigen Künstlern mit eingewanderten oder fahrenden Kunstgenossen. In Nürnberg z. B. war 1509 nötig geworden, auf Ansuchen der Maler und Bildschnitzer durch ein Gesetz zu verbieten, »daß einiger derselben Künstner, er sei ehlich oder nicht, so hie nicht Burger sein, in dieser Stat kain werkstatt halten noch einich werk oder arbayt in besonderen zinsen zemachen, annemen soll[1])«.

[1]) Siehe Baader, Beiträge II, 25.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

Wenn von den Nürnberger Verhältnissen ein Schluß auf andere Städte erlaubt ist, so scheint für auswärtige Künstler dennoch ein, wenn auch nicht ganz legaler Ausweg offengeblieben zu sein. Wie der Augsburger Hans Schwarz in der Propstei von St. Sebald unter dem Schutz von Melchior Pfinzing über ein Jahr lang lebte und frei seiner Kunst nachgehen konnte, so scheint Hagenauer als Klient des Domdekans Philipp von Rechberg über fünf Jahre lang frei von Abgaben und unbeengt vom Zunftzwang seine Kunst ausgeübt zu haben.

Merkwürdig und nicht ohne weiteres verständlich in Hagenauers Schreiben bleibt die Betonung des Conterfettens als freie Kunst. Als solche tritt die Kunst des Medailleurs nach Ansicht des Schreibers in Gegensatz zu der des Malers, Bildhauers usw., die ihrerseits der Zunft- und Handwerksordnung unterworfen sind. Leider ist die Textstelle nicht ganz klar, aber soviel ist sicher, daß Hagenauer an all den hervorragenden Plätzen, die er aufzählt, sein Metier unter dem ehrenvollen Beifall der Genossen unbeschränkt hatte ausüben dürfen. Schwerlich würde sich der Künstler indes hierbei auf ein Privileg haben berufen können. Neu und kaum erst aufgekommen, wie die Medaillistik um 1530 war, unterlag sie als solche keinem Zunftzwang, in Augsburg sowenig, wie in Nürnberg oder sonstwo. Insofern war die Bezeichnung als freie Kunst berechtigt. Daß die Maler, Bildhauer usw. dies dennoch bestreiten konnten, hängt eng mit der Entstehung der Medaille speziell in Augsburg zusammen. Hier waren es eben gerade die Bildhauer und Bildschnitzer, die die Kunst der Medaille zuerst ausübten. Hans Daucher und Hans Schwarz kamen von der großen Bildhauerei, jener von der Steinplastik, dieser von der Holzschnitzerei.

Aber schon der vielbeschäftigte Hans Schwarz scheint sich seine Stellung außerhalb des Zunftverbandes gewahrt zu haben. Zwar hat er ordnungsgemäß als Lernknabe gearbeitet, aber die Handwerksgerechtigkeit hat er niemals zu erkaufen brauchen.

Das »Conterfetten« forderte naturgemäß eine größere Beweglichkeit, als sie der enge Zunftverband gewährte. Der Porträtist kann nicht arbeiten, ohne seinen Auftraggeber in Person wenigstens für eine zeichnerische Aufnahme vor Augen gehabt zu haben. Freizügigkeit, für ihn eine Lebensbedingung, war mit dem Zunftzwang nicht in Einklang zu bringen.

Weitaus das meiste Interesse an dem Aktenfaszikel beansprucht das Hagenauersche Schreiben. Die Unterschrift lautet voll ausgeschrieben: »Friedrich Hagenauer aus Straßburg, Conterfetter« und bestätigt somit, was seit Stetten allgemein angenommen war, daß Hagenauer geborener Straßburger ist. Eine alte, aber durch nichts verbürgte Annahme macht Friedrich Hagenauer zum Sohn des berühmten Straßburger Bildschnitzers Nikolaus Hagenauer, des Meisters des großen (jetzt zerstörten) Schnitzaltars im Münster. Was wir von ihm wissen, ist nicht mehr als was das Straßburger Bürgerbuch 1493 bemerkt[1]): »Niclaus Hagenawer, der bildhawer, und drei andere habent das burgrecht fur volle koufft uff noch unser frowen tag concepcionis.«

1521 wird dann ebenda ein Hans Wagner von Hagenow genannt, der Jorgen von Hagenow, des Bildhauers, Tochter heiratet. Dieser Georg Hagenauer mag ebenso wie Friedrich ein Sohn des alten Nicolaus gewesen sein. Ein Beweis dafür ist nicht zu erbringen, da die Straßburger Tauf- und Steuerlisten aus dieser Zeit nicht mehr erhalten sind.

Was den Bildhauer und Conterfetter bestimmen mochte, seine Vaterstadt, die damals einer der geistig regsamsten Plätze Deutschlands war, zu verlassen, ist nicht

---

[1]) Dank gütiger Mitteilung von Dr. J. Bernays in Straßburg (Bürgerbuch I, 205).

schwer zu erraten. Es muß gegen die Mitte der zwanziger Jahre gewesen sein. Gerade in dieser Zeit brach in der von der Reformation aufs tiefste aufgewühlten Stadt der Bildersturm los und wütete in den Jahren 1520—1530 mit großer Heftigkeit. Für den Bildhauer war hier keines Bleibens. Er suchte auf Reisen, was ihm die Vaterstadt versagte. Seine Wanderschaft führte ihn den Oberrhein hinab, zunächst über die beiden Bischofsstädte Speyer und Worms; sodann nach Mainz, der Residenz des kunstliebenden Kardinal-Erzbischofs Albrecht. Über Frankfurt zog er wieder südlich nach dem pfälzischen Kurfürstensitz Heidelberg und von dort hinüber nach den alten Kunststätten Nürnberg und Regensburg. Die Donau leitet ihn weiter nach Passau, dem Bischofssitz des gelehrten Ernst von Wittelsbach, und von hier über Salzburg, wo Kardinal Matthäus Lang die Kunst begünstigte, nach der Residenz der Wittelsbacher, München. Von dort machte er über Freising, wo Pfalzgraf Philipp den Bischofsstuhl inne hatte, einen Abstecher nach Landshut, wohin ihn wohl die glänzende, von den schönen Künsten verherrlichte Hofhaltung Herzog Ludwigs X. gezogen haben wird. 1527 sehen wir den Künstler sich nach Augsburg wenden, um sich daselbst dauernd niederzulassen. — Was wir im übrigen vom Leben des Künstlers wissen, beruht lediglich auf seinen Arbeiten.

Ältere Literatur

Der Erste, dem Hagenauers Arbeiten auffielen, war der obengenannte Augsburger Lokalhistoriker P. von Stetten[1]). Unter dem Kapitel »Münzstempelschneider« spricht er von einem um 1530 in Augsburg lebenden Meister, dessen Werk in einer alten Augsburger Sammlung besonders reichlich vertreten war, ohne jedoch merkwürdigerweise seinen »Meister H« mit dem ihm doch bekannten Friedrich Hagenauer zu identifizieren.

Diesen weiteren Schritt tat 60 Jahre später Heinrich Bolzenthal[2]), der bereits auch einige Medaillen von ihm, sieben an der Zahl, aufführt.

Bergmann, der dann zum erstenmal Hagenauer eingehender, aber auch nur in der hergebrachten biographisch-gegenständlichen Weise behandelte, zählt weitere 13 Stücke auf, eine Liste, die indes schon der Sichtung bedarf.

Die eigentliche Grundlage für die Kenntnis der Hagenauerschen Arbeiten legte der alte Münchener Numismatiker J. P. Beierlein[3]). Vorwiegend auf Grund der Bestände des Münchener Kabinetts stellte er eine fast einwandfreie Liste von 51 Stück auf. Hierzu fügte Duisburg[4]), freilich zum Teil nur auf Grund von älteren Abbildungen, weitere acht. Andere, die er beibringt, sind aus der Reihe zu streichen.

Erman[5]), bei seiner ausführlichen und besonnenen Behandlung des Meisters, vermehrte die Liste weiter um 18 oder 19 bis dahin unbekannte Stücke. Neuerdings hat Dr. Julius Cahn[6]) aus dem British Museum einige bemerkenswerte Arbeiten hinzugebracht, und L. Forrer[7]) in seinem Lexikon eine mit großem Fleiß gearbeitete Übersicht über das ihm bekannte Material gegeben.

---

1) Kunst-Gewerb- und Handwerksgeschichte von Augsburg Bd. I, S. 499.

2) Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit S. 131.

3) Oberbayrisches Archiv Bd. XXVI, Lieferung 5 (1866), S. 26.

4) Berliner Blätter für Münz- usw. Kunde Bd. IV, S. 248.

5) Deutsche Medailleure S. 35.

6) Numismatic Chronicle IV (1904), S. 44.

7) Biographical Dictionary of Medallists II (1904), S. 377.

Hagenauer gehört zu den wenigen Medailleuren, die nicht nur der Numismatik, sondern auch der Kunstgeschichte bekannt sind, wenigstens dem Namen nach. Ein erster Versuch, seine stilistische Eigenart zu kennzeichnen, findet sich im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1853, S. 131. Die künstlerische Provenienz und kunstgeschichtliche Stellung darzustellen, ist dagegen bei Hagenauer sowenig wie bei einem der anderen deutschen Medailleure bisher jemals versucht worden.

Sammlungen

Das hier leider nur teilweise in Abbildung vorliegende Material umfaßt im ganzen 181 Stück, bedeutet also der letzten zusammenfassenden Behandlung (durch Erman) gegenüber eine Vermehrung um rund 115. Es ist ein sehr disparates, nach Qualität der künstlerischen Arbeit, wie in bezug auf Erhaltung ungemein verschieden geartetes Material: Medaillen sowohl, wie Medaillenmodelle. Neben kostbaren Originalen wie den Schautischstücken im Berliner Kabinett oder den prachtvoll scharf und rein gegossenen »Eitel Fritz von Zollern« und »Caspar Wintzerer«, welche — der eine in Silber-, der andere in Bleioriginal — in der Münchener Sammlung liegen, mußte in großer Masse auch dasjenige Material berücksichtigt werden, das in späten Nachgüssen oft nur noch in traurigem Zustand vorhanden ist. Auch solchen betriebsamen Kleinindustriellen, wie der alte Augsburger Johann Georg Hertel einer war, der durch gewerbsmäßiges Nachgießen mehr als ein Stück vor völligem Untergang rettete, ist man zu Dank verpflichtet [1]).

Im übrigen ist Hagenauers Werk, wie es hier vereinigt erscheint, weit zerstreut in den Museen von Wien [2]), Berlin, München, Augsburg, Nürnberg, Karlsruhe [3]), Donaueschingen, Frankfurt a. M. (Kunstgewerbemuseum), Stuttgart, Köln (Stadtmuseum in der Hahnentorburg) usw.

Aus den Schätzen des Louvre gibt der Trésor Numismatique (Paris 1841) Stücke von verschiedenem Wert in Abbildung. Auch im British Museum sind, wie bereits erwähnt, einige seltene Exemplare vorhanden (Mercator, Lauchberger, Thomas von Rheineck u. a.).

Vereinzelte, aber darunter einige sonst ganz unbekannte Stücke birgt das Bayrische Nationalmuseum (Leonhard Zinsmeister, Graf Nellenburg, Franz Berner, Katharina Reifferscheidt), ferner das Braunschweiger Münzkabinett (Nikolaus Cramer), die staatlichen Münzsammlungen in Gotha (Franz von Schneeberg in Miniaturform), im Haag (Wilhelm von Jülich, männliches Brustbild ohne Schrift in Bronze) und Florenz (Philipp von Freising, im Museo Nazionale). Auch die Kabinette von Dresden, Stuttgart, Zürich, Basel, Mainz, Heidelberg und die Goethesche Sammlung in Weimar wurden auf Hagenauer hin durchgesehen.

---

[1]) Aus lokalem Interesse hat Johann Georg Hertel mit besonderer Vorliebe gerade Hagenauersche Medaillen kopiert. Seine ziemlich rohen Produkte sind nicht schwer zu erkennen. Im Augsburger Maximiliansmuseum wie auch sonst in öffentlichen Sammlungen finden sich Proben in Menge.

[2]) Wertvolle Bereicherungen erfuhr das Kaiserliche Kabinett aus der früheren Sammlung Welzl-Wellenheim (versteigert in Wien 1846), die sehr reich an Hagenauer-Medaillen war (s. den Katalog, Wien, J. P. Sollinger 1845, Bd. III. Nr. 13114, 13115, 13218, 13324, 13350, 13618, 13986, 14269, 14381, 14397, 14500, 14687, 14757, 14782, 15072).

[3]) Vgl. Bally, Beschreibung der badischen Münzen und Medaillen Taf. VI und VII, S. 6; II. Teil S. 7.

Wertvolle Einzelbeiträge lieferten sodann die Privatsammlungen *v. Frauendorfer*, München, *Löbbecke*, Braunschweig, *Brüderlin*, Basel und *Figdor*, Wien [1]. Die Sammlung *Diemer* in Straßburg, die weitaus die größte Zahl Elsässer Arbeiten Hagenauers aufwies, ist inzwischen aufgelöst und zur Versteigerung gelangt [2]. Im übrigen sind Auktions- und Verkaufskataloge hier nur insoweit berücksichtigt, als sie phototypische Abbildungen enthalten, also in erster Linie Sammlung Felix (Auktionskatalog d. Med. Ad. Heß, Frankfurt 1895), Sammlung Itzinger (Heß 1889), Delbecke (Heß 1891), Reichardt (Merzbacher, München 1899), Greene (2 Teile, Heß 1898).

Modelle

Besondere Betrachtung fordern die kostbaren Holzmodelle, diese eigentlichen *Originale*, auf denen die Hand des Meisters selbst geruht hat. Sie sind uns von Hagenauer glücklicherweise noch in der überraschenden Anzahl von wenigstens 20 Stück erhalten. Die feine Qualität der Arbeit, ihre durch subtile Sauberkeit bestechende Ausführung hat diese kleinen Denkmäler durch die Zeiten hindurchgerettet. Abgesehen von den Abbildungen im Texte sind wir in der Lage, zwei ganze Tafeln echter Buchsmodelle, Arbeiten aus den verschiedensten Zeiten des Meisters zusammenzustellen (Taf. F u. G).



Abb. 57
Lukas Furtenagel

Zu den besten ihrer Art gehören die drei Stücke des Braunschweiger Museums: Taf. E. 5, 6 u. 8. Letzteres stellt, wie schon Sallet sah, *Caspar Hedio* dar; Nr. 5 vermutlich einen Augsburger Patrizier von ritterlichem Range, vielleicht einen Fugger.

Einen unbekannten Ordensmann gibt Taf. E. 6 [3] wieder. Die außerordentliche Charakteristik legt die Frage nach der Person besonders nahe.

Drei gesicherte Stücke enthält das Bayerische Nationalmuseum in München: das *Ligsalz*sche Ehepaar und das Brustbild eines jungen Mannes mit breitem Schlapphut (Taf. F. 1, 2 u. 3), das nach Maßgabe der Medaille Abb. 57 den Augsburger Maler *Lukas Furtenagel* darstellt. Was die beiden Medaillons der *Ligsalz* betrifft, so hätte die charaktervolle Schnitzerei diese hervorragenden Arbeiten vor dem Verdacht der Fälschung schützen sollen [4]. Die umfang-

[1]) Ich bin den genannten Herren für gütige Unterstützung meiner Arbeit zu lebhaftem Dank verpflichtet.

[2]) Siehe Auktionskatalog Cahn, Frankfurt a. M. 1901; vgl. Engel und Lehr, Numismatique de l'Alsace S. 227, Nr. 679 ff. und Taf. XLI.

[3]) In Blei im Kunstgewerbemuseum zu Prag, Kollektion Lanna.

[4]) Die von sonst kundiger Seite vorgebrachten Zweifel sind nur verständlich dadurch, daß die Stücke in höchst befremdlich wirkenden Kopien (Röcklsche Wismutkomposition) verbreitet sind. Neuerdings sind im Münchener Kunsthandel auch Bronzenachgüsse aufgetaucht: ganz moderne Falsifikate. Unverdienterweise sind sie jüngst publiziert worden (s. Bayerland 1906, S. 618).


SEBASTIANS · LIGSALCZ · GESTALT · WAR · IM · XXXXIIII · IAR · ALT
M · D · XXVII
URSVLA · SEBASTIĀ · LIGSALCZ · HAVSFRAV · WAS · IM · XXVIII · IAR · ALT
M · D · XXVII

1

3

4

2

reichen Stücke (12,5 cm) waren wohl nie auf Vervielfältigung in Medaillenform berechnet. Sie trugen als Medaillons ihren Zweck in sich, daher ist die Schrift einfacherweise, aber in durchaus charaktervollen Typen vertieft eingeschnitten. Das alles ist keineswegs befremdend. Zum Überfluß findet sich, worauf ich schon vor Jahren hinwies [1]), auf der Rückseite folgende unzweifelhaft echte Aufschrift des XVI. Jahrhunderts. »*Laush XRO des 1527 jar han ich mich Sebastian Ligsalz in dis holz lassen abguntervetten und schneiden, da ich 44 jar alt wass, wie auf der ein seytt staht.*« (Schwarze Tinte.) Unter diesen Zeilen in feinen Linien gleichfalls mit der Feder, aber mit roter Tinte gezogen, die hier beistehend abgebildeten (unverbundenen) Initialen mit Jahrzahl.

F H
1527

Die etwas unklare Fassung der Umschrift: SEBASTIANS LIGSALZ·GESTALT·WAR·IM·XXXXIIII·JAR·ALT; im Felde M·D·XXVII findet gerade auf den Medaillen dieser Zeit mehr als eine Analogie [2]).

Zwei stattliche Holzmedaillons von echt Hagenauerschem Gepräge besaß die alte Sammlung Eugen Felix; sie sind neuerdings ins Münchener Münzkabinett gelangt. Der überstattliche ritterliche Herr (Taf. E. 7) stellt nach Ausweis einer seltenen Medaille den *Grafen Christoph von Nellenburg und Thengen* dar (L. 4). Das volle Verständnis für das Zeitkostüm, wie auch die geschickte Art, mit der das ungeheure Embonpoint des Mannes plastisch, durchaus reliefmäßig bezwungen ist, würde das Stück als Originalarbeit Hagenauers über alle Zweifel erheben, auch wenn die Medaille, die übrigens bis heute unpubliziert und literarisch unbekannt ist, nicht erhalten wäre. Ein gewisser Mangel an Finesse, der in der Ausführung nicht zu übersehen ist, erklärt sich zur Genüge aus dem Material. Da das gebräuchliche Buchsbaumholz in dieser Größe nicht leicht zu beschaffen war, bediente der Künstler sich hier des weicheren Ahorns.

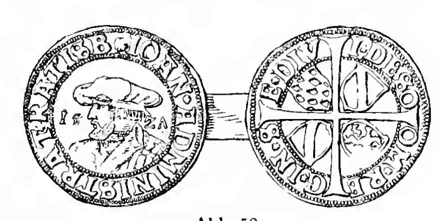


Abb. 58
Münze vom Pfalzgrafen Johann
Administrator des Bistums Regensburg

Auch das andere Stück der Felix'schen Sammlung (Taf. E. 4) ist kein »Buchs«, sondern aus dem Kern des Nußbaums geschnitten. Hier stört ein wenig die etwas verriebene, überdies durch üble Zurichtung (Tränkung mit Wachs oder dergleichen) flau gewordene Oberfläche. Eine Medaille zu diesem Stücke ist nicht bekannt. Ein besonders glücklicher Zufall setzt uns dennoch instand, das interessante Stück zeitlich zu fixieren und die vornehme Person des Dargestellten festzustellen.

Vor etwa zwei Jahren erwarb das Münchener Kabinett eine kleine, ganz vereinzelt stehende Silbermünze *des Pfalzgrafen Johann II., Administrators von Regensburg* (Abb. 58) [3]). Es kann kein Zweifel sein, daß das zierlich geprägte Brustbild des Pfalz-

[1]) Mitteilungen der Bayr. Num. Ges. 1897/98, S. 54.

[2]) Vgl. Taf. G. 2: MATHIAS ZAISINGER WAR DIESER ZEIT IM XXXXVIII JAR ALT ANNO; im Felde M · D · XXV. Vgl. auch Bartholomäus Schubinger; Haller, Schweizerische Münzen und Medaillen I, S. 156, Nr. 239.

[3]) Die kleine Münze, der diese Aufschlüsse zu verdanken sind, ist wohl Unikum. Die Prägestempel sind nach einer noch erhaltenen Bestallungsurkunde von *Balthasar Lerch*, dem Sohne des Pfalz-Neuburgischen Münzmeisters M. Lerch, für *Pfalzgraf Johann* geschnitten. Das Münzchen selbst, ein »Zehner«, ist das Produkt einer in den zwanziger Jahren zwischen mehreren oberdeutschen Münzständen geschlossenen Konvention, die indes nur bis 1534 in Geltung blieb, weshalb die ihr entstammenden Prägungen zu den Seltenheiten gehören (s. J. V. Kull, Mitteil. der Bayr. Num. Ges. XX, S. 87).

grafen und das Holzmodell ein und dieselbe Persönlichkeit darstellen; ja, die Übereinstimmung erstreckt sich soweit auf Details — man beachte das Barett und die Musterung der Schaube —, daß das Münzbild nicht unabhängig von dem Modell entstanden sein kann. Die Münze trägt die Jahreszahl 1527 und damit ist auch die Entstehungszeit des Schnitzwerks gegeben. Dazu paßt vortrefflich der Stil des Stückes, namentlich auch die Ausstattung des Runds mit dem festgebundenen Lorbeerkranz, der gerade in den Jahren 1526 und 1527 bei Hagenauer mehrfach wiederkehrt. Das Buchs hat übrigens ein völlig entsprechendes Gegenstück in einer Medaille (Taf. G. 4), die nach Maßgabe eines kleinern, nur den Kopf wiedergebenden Ausschnitts [1]) den *Bruder Johanns*, den Bischof *Philipp von Freising* darstellt und ebenfalls 1526 entstanden ist.

Weiter erwarb das Münchener Kabinett in neuerer Zeit das durch Zartheit der Arbeit wie durch Unberührtheit der Oberfläche gleich ausgezeichnete Buchsmodell Taf. E. 3. Der Dargestellte ist unbekannt. Die Provenienz (Sigmaringen) deutet auf Oberschwaben.

Die stattliche Zahl von sechs Modellen nennt die Berliner Staatssammlung ihr eigen. Vor allem hervorzuheben das herrliche Original der *Melanchthon*-Medaille (Taf. E. 9) von 1543, dann drei zierliche Miniaturarbeiten (Taf. E. 1, Abb. 59 u. 60) aus der späteren Zeit des Meisters und ein fälschlich auf Raymund Fugger bezogenes, kräftig geschnitztes Bildnis eines Patriziers (E. 10), das stilistisch dem Münchener Unbekannten zunächst steht. Ein fünftes Abb. 61 trägt das gefälschte Monogramm Dürers, ist aber im übrigen echt [2]). Nach einer mit Hagenauers Monogramm und der Jahreszahl 1527 versehenen Bleimedaille (München, im Handel) stellt es den Augsburger *Matthäus Metzger* dar (Abb. 62).

Zwei kleinere Buchse in Hagenauers Art sind mit der Sammlung James Simon in das Kaiser Friedrich-Museum gelangt [3]). Das eine, offenbar ein Gelehrtenporträt, hat eine gewisse Ähnlichkeit mit *Michael Mercator*. Das andere, ein barhäuptiger Kopf mit kurz geschnittenem Haar, reiht sich gut den Miniaturstücken Hagenauers an.

Das hübsche Frauenbild in Basel Abb. 63 erweist sich durch Vergleich mit der Medaille L. 13 als Porträt der Straßburgerin *Jacobe Lauchberger*.

Der Louvre enthält in der Kollektion Sauvageot drei oder vier einigermaßen sichere Originalmodelle (vgl. Abb. 64) [4]). Hierzu kommt ein sehr vornehmes Jünglingsporträt mit elegant umgeworfenem Mantel im Cabinet des Médailles. [5])

Andere Stücke, die im Louvre unserem Meister zugeschrieben werden, möchte ich, wenn ich nach Photographien urteilen darf, eher für Nachbildungen seiner Medaillen halten; so einen Raymund Fugger mit Wappenrückseite und einen bartlosen Unbekannten, der offenbar nach der Matthäus-Schwarz-Medaille (Taf. H. 5) gearbeitet ist [6]).

Der kleine »Mercator« (?) in Sammlung Simon stammt aus der früheren Kollektion Spitzer, die auch sonst reich war an Buchsmodellen in Hagenauers Manier. Ich kenne diese Stücke nur aus Abbildungen [7]), möchte aber dennoch erhebliche Zweifel

[1]) Im Münchener Kabinett, abgeb. Mitteil. der Bayr. Num. Ges. I. Taf. I. 1.

[2]) Der Vergleich von Medaille und Modell ist sehr lehrreich. Der Fälscher benutzte eine leichte Hebung des Grundes, um das Monogramm in erhabenen Lettern anzubringen.

[3]) Im offiziellen Katalog unter Nr. 415 und 416 abgebildet und bereits Hagenauer zugeschrieben.

[4]) Abb. Trésor Num. Pl. 48 Nr. 2, 3 und 10 (Nr. 4 ist ein Damenbrettstein nach Hagenauer).

[5]) Abb. Trésor 13, 11.

[6]) Phot. Giraudon Nr. 2377 und 2382.

[7]) Siehe Kollektion Spitzer, London 1891. Buis et pierres de Munich Taf. VI und VII.



Abb. 59
Unbekannter. Buchsmodell
Berlin



Abb. 61
Buchsmodell. Matthäus Metzger (Monogramm gefälscht)
Berlin



Abb. 60
Unbekannter
Buchsmodell
Berlin



Abb. 62
Matthäus Metzger



Abb. 63
Jakobe Lauchberger
Buchsmodell
Basel, Histor. Museum

an der Echtheit nicht unterdrücken. Für Originale halte ich allein die (hier nicht abgebildeten) Stücke Kollektion Spitzer (Paris 1891), Taf.VII, Nr. 46 und 48, ersteres auch als Bleiabguß im Germanischen Museum (Taf. H. 10), das andere rückseitig signiert (s. unten). Im Privatbesitz sind echte Hagenauer-Modelle selten. Für solche halte ich das merkwürdige Stück E. 2 im Besitz von Herrn Dr. Figdor in Wien. Wie die Medaille L. 2 lehrt, stellt das burlesk kostümierte Brustbild den badischen Hofnarren *Hans von Singen* dar.

Von der handschriftlichen Signierung der Holzmodelle war bereits bei den *Ligsalz*-Medaillons die Rede. Ferner finden sich solche rückseitige Signaturen, wie bereits Erman bemerkte, bei drei Berliner Stücken: ein mit roter Tinte aufgeschriebenes Monogramm, das sich aus *F*, *H* und *C* zusammensetzt[1]). Dasselbe Monogramm mit der Jahreszahl 1535 findet sich auf dem Münchener Stück (Taf. E. 3). Ebenso auf dem *Hedio* (Taf. E. 8) in Braunschweig; hier mit der Jahreszahl 1543. Ferner halb verwischt auf dem Modell der Sammlung Spitzer (Tafelband VII, 48, vgl. Text S. 264).



Abb. 64
Unbekannter
Buchsmodell (Art des Fr. Hagenauer)
Louvre

Durchweg ist diese handschriftliche Monogrammierung in subtilster Manier mit der Rabenfeder gezogen; die Grundstriche als feine Doppellinien, wie bei Dürers Monogramm auf Kupferstichen. Die Auflösung der Chiffre ergibt sich durch Hagenauers Unterschrift auf dem oben zitierten Aktenstück: *F*riedrich *H*agenauer *C*onterfetter. Der Künstler mochte nach den Erfahrungen mit seinen Augsburger Kollegen Anlaß haben, sein Metier genau zu bezeichnen. An Analogien hierzu ist kein Mangel. So zeichnet der Bruder Holbeins ein Madonnenbild (Germanisches Museum): *S*(igmund) *Holbein M*(aler). Hagenauers Signatur auf den Medaillen ist im übrigen bereits von Nagler (Monogrammisten II, 2139) richtig wiedergegeben.

Chronologie der Medaillen

Unsere Tafeln sowie die den Text begleitenden Abbildungen geben das Medaillenmaterial in chronologischer Folge. Wo die Medaillen der Jahreszahl entbehren, wie dies häufig bei einseitigen Stücken der Fall ist, gab die Altersangabe des Dargestellten oder auch stilistische Kriterien die zeitliche Fixierung. Zweifelhaft bezüglich ihrer zeitlichen Stellung blieben nur einige wenige schriftlose Modelle und Nachgüsse von solchen.

München 1525 und 1526. Bevor Hagenauer sich in Augsburg niederließ, hielt er sich, der oben angeführten Reiseroute zufolge, in Bayern auf. 1525, 1526 und 1527 ist er in München nachweisbar. Die erste sichere Medaille, die wir überhaupt von ihm besitzen, ist 1525 in der bayerischen Residenz entstanden: *Mattheus Zaisinger* (Taf. G. 2). Das wichtige, mit Monogramm und Jahreszahl versehene Stück (altes Blei) besitzt Herr Artur Löbbecke in Braunschweig.

Der Dargestellte ist eine in der Kunstgeschichte wohlbekannte, aber viel umstrittene Persönlichkeit. Schon von dem altbayerischen Historiker Aretin ward *M. Zaisinger* mit dem Meister *M. Z.* identifiziert, von dem jener und ihm folgend Lipowski[2]) eine Reihe vortrefflicher Kupferstiche zusammenbringt; darunter die beiden kulturhistorisch berühmten Blätter »Turnier« und »Ball«. Auch ein Liebespaar und ein hl. Christophorus sind

[1]) Auf dem größeren der drei Stücke (fälschlich Raymund Fugger genannt) ist die (auch bei den andern Stücken bereits sehr verblaßte) Aufschrift heute nicht mehr zu erkennen (gef. Mitteilung von Prof. Nützel).

[2]) Bayerisches Künstlerlexikon II. S. 184 und 277.

ihrer künstlerischen Qualität wegen bemerkenswert. Zaisinger war, wie so häufig die Kupferstecher, von Haus aus Goldschmied. Im Jahre 1508 fertigt er für den Gnadenort Altötting »silberne Bilder«[1]). Auch als Drucker hat er sich gelegentlich (zusammen mit dem herzoglichen Hofmaler Hans Ostendorfer) betätigt[2]).

Trotzdem der Künstler also eine greifbare Persönlichkeit ist, verhält sich die neuere Kupferstichkunde zweifelnd und ablehnend gegen ihn. Schon v. Murr gibt seine Arbeiten einem sonst unbekannten Matthäus Zagel, Nagler dagegen einem ebensowenig sicheren Matthes Zwikopf. Lehrs[3]), der zuletzt den Meister behandelt hat, bezweifelt nicht nur seine Anwartschaft auf die Stiche, sondern versetzt ihn obendrein nach Nürnberg. Die ganze Verwirrung verschuldet ein Porträtstich, von dem schon Murr[4]) spricht und der die Unterschrift trägt: »Mathäs Zasinger sculp(tor). Norimb(ergensis).« Von diesem unbedeutenden Blättchen findet sich ein Exemplar in der Graphischen Sammlung zu München; es ist ein Produkt des späten XVII. Jahrhunderts, wohl zu einer Serie gehörig: ikonographisch wie dokumentarisch gleich wertlos.







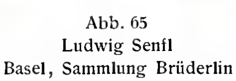

Abb. 65
Ludwig Senfl
Basel, Sammlung Brüderlin

Abb. 66
Ludwig Senfl
Wien

Soviel steht also wohl fest, daß der »Goldschmied« M. Zaisinger im ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts in München gelebt hat. Daß er geborener Bayer war, macht sein Name wahrscheinlich. Ein Ort Zasing findet sich in dem oberbayerischen Bezirk Ebersberg. Die Medaille endlich lehrt seine sympathische Person von Angesicht zu Angesicht kennen und gibt das Jahr seiner Geburt: 1577[5]). Ein intelligentes und sensibeles Profil mit feiner, langer Nase und dünnen, von leisem Spott verzogenen Lippen blickt aus der Medaille. Die nahenden Fünfzig sieht man ihm nicht an. Es lag dem eingewanderten Conterfetter wohl nahe, sich zunächst an einen Kunstgenossen zu halten. Der Kopf war zur Einführung dankbar genug.

---

[1]) Siehe Kunstdenkmale des Königreichs Bayern Bd. I, S. 23—27.

[2]) Eine seltene Flugschrift nennt beide zusammen als Drucker: Eine wunderbare wahre Geschichte von einem Landherrn in Frankreich. Gedruckt durch *Hans Ostendorfer, Hofmaler* und *Matheus Zayssinger, goldschmiedt* in dē fürstliche hauptstat (des lands B) Münchē Anno quinto. (Hof- und Staatsbibliothek München, J. Pub. G. 168.)

[3]) Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Kupferstiche S. 36.

[4]) Erwähnt bei von Murr, Beschreibung der Stadt Nürnberg S. 523.

[5]) Der Künstler gehört also noch zum guten Teil dem XV. Jahrhundert an, womit der herbe Stil seiner Arbeiten vortrefflich stimmt. Gegen fränkische und für bayerische Provenienz spricht schon die charakteristische Architektur auf seinen Blättern. Das Rautenwappen, das auf dem Turnier an einem Hause angebracht ist, macht dies vollends sicher.

Das folgende Jahr 1526 gehört gänzlich München. Eine vornehme Kundschaft, aus Hofkreisen und Patriziat zusammengesetzt, hält den Künstler in der Residenz fest (vgl. Taf. G.).

Um nach der Rangliste zu verfahren, ist zunächst der treue Kanzler des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. *Augustin Lesch* (Taf. G. 8) zu nennen. Hagenauer hat von seiner würdevollen Erscheinung, die durch einen reich gemusterten Damasttalar mit breiten Aufschlägen unterstützt wird, ein Bild gegeben, das auch den geistigen Ausdruck des intelligenten Juristen nicht vernachlässigt. Dem großen Würdenträger folgen der Kammersekretär des Herzogs, *Sebastian Jordan*[1]) (G. 5), der Rentmeister *Lienhard Seyringer* (G. 10) und *Peter Gleichberger* (G. 1), der herzogliche Geheimschreiber. Dem Hofstaat gehörte ferner an *Sixtus Schenk* (G. 9), Schloßkaplan und Kanonikus an der Frauenkirche, den Hagenauer als behaglichen jovialen Mann, doch nicht ohne geistliches Selbstbewußtsein schildert. Der würdige Herr gehörte der altbayerischen Adelsfamilie der Schenk auf Knodorf an. Er wurde 1520 Kanonikus, 1532 Stiftspfarrer und resignierte 1535[2]). Auch Kaspar Pircker (G. 3) gehört nach München; die Familie ist einer Landtafel von 1490 zufolge in Oberbayern begütert.



Abb. 67
Porträtbüste. Holz
München, Bayr. Nationalmuseum

Ein höheres persönliches Interesse erregt die Medaille *Kaspar Wintzerers* (G. 7). Es ist der berühmte Feldhauptmann Kaiser Maximilians I., den sie darstellt. Seit 1520 stand er in bayerischen Diensten. In dem Jahr der Entstehung der Medaille ward er an der Spitze des bayerischen Kontingents nach Ungarn gegen die Türken gesandt. Später saß er als herzoglicher Rat und Pfleger auf der Brannenburg bei Tölz, wo er noch im hohen Alter das Waffenhandwerk pflog und 68jährig, ritterlich wie er gelebt, an einer Verletzung,

[1]) Er war vermählt mit Margareta Zeller, Patrizierstochter von Scherting (gest. 1532). Sein Grabmal in der ehemaligen Franziskanerkirche bezeugte die Bedeutung seiner Persönlichkeit.

[2]) Nach gütiger Mitteilung des Herrn Domkapitulars Dr. Specht in München.

die er im Turnier durch seinen alten Waffenbruder Kaspar von Frundsberg empfing, im Jahre 1543 starb. »Eques auratus« nennt ihn die Medaille, und die vom Kaiser verliehene goldene Kette, die ihm diesen klangvollen Titel brachte, trägt er stolz zu der Last der Eisenrüstung. Zweimal gegen seine Gewohnheit hat der Künstler hier sein Handzeichen angebracht: vorn im Felde und rückseitig am Schluß der Schrift. Er hatte Grund, sich etwas zugute zu tun auf dieses Meisterstück, das ihn im zweiten Jahr seiner Tätigkeit bereits auf einer Höhe des Könnens, des plastischen Gestaltungsvermögens zeigt, die er in der Folge keineswegs stetig behauptet und niemals überboten hat.



Abb. 68
Porträtbüste. Holz
München, Bayr. Nationalmuseum

Neben dem Helden steht ein edler Sänger. Der schöne Kopf mit der Umschrift

PSALLAM · DEO · MEO · QUAMDIU · FUERO

(Taf. G. 6) gehört dem berühmten Musikus *Ludwig Senfl* an, der als letzter Vertreter des alten deutschen Liedes in der Geschichte seiner Kunst dasteht [1]).

Auch er hatte bei Lebzeiten des alten ritterlichen Max in kaiserlichen Diensten gestanden, nach dessen Tod aber seinen Wohnsitz Wien mit der Residenz des Bayernherzogs vertauscht, wo er bei der Hofkapelle als »musicus intonator« eine reiche und von der höchsten Anerkennung der Zeitgenossen getragene Wirksamkeit fand. Zu seinen Verehrern rechnete er Martin Luther, mit dem er (um bei dem streng katholischen Hofe nicht anzustoßen) durch Vermittlung Hieronymus Baumgärtners freundschaftliche Briefe wechselte. Die Medaille von 1526 zeigte ein frisches offenes Gesicht mit leicht humoristischem Anflug. Drei Jahre später hat Hagenauer den trefflichen Künstler, als er bereits einen Ansatz von Korpulenz zeigte, nochmals und noch lebendiger porträtiert (Abb. 65, Blei, Sammlung Brüderlin in Basel). Wiederum eine ausdrucksvolle Variante schuf er in dem reizenden Miniatur der Wiener Sammlung (Abb. 66). Der Meister scheint sich nicht haben genug tun zu können in der Wiedergabe des groß und kräftig zu-

[1]) Fetis, Biographie universelle des mus. VIII, S. 185 ff. Allgem. deutsche Biographie XXXIV, S. 27 und besonders Sandberger, Denkmäler der bayerischen Tonkunst S. 39 ff.

geschnittenen Künstlerkopfes, und sicher stand er dem biederen Mann auch menschlich nahe. Eine vierte Variante endlich ist vielleicht das kleine Silberstück in Wien und Gotha, das noch immer unter dem Namen »Martin Luther« geht, so zuletzt auf der Ausstellung in Dresden 1906[1]). Das Stück ist stark verschnitten, die Rückseite mit dem Dürermonogramm ganz modern.

So finden sich also im Werk Hagenauers die beiden berühmten Münchener, der tapfere Feldhauptmann und der liederreiche Tonsetzer, wie im Leben freundlich



Abb. 69
Bischof Philipp von Freising
Holz. Paris, Sammlung Kann

gegenüber[2]). Senfls Gesänge schallten von Mühldorf bis Pavia aus den rauhen Kehlen der tausend Landsknechte, die der Tölzer Kriegsmann führte. In der Not der Schlachten war es das große Gottvertrauen des Martin Luther so nahestehenden frommen Musikers, das in deutschem Wort und deutschem Ton den verzagenden Seelen Kraft gab.

---

[1]) Medaillenkatalog der Dresdener Ausstellung Nr. 44. Auch Friedrich Hans von Schneeberg in Gotha (ebenda Nr. 45) ist Hagenauerisch.

[2]) Siehe Sandberger, a. a. O. S. 40 Anm. 7.



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Vom Münchener Hofe selbst hatte Hagenauer, soviel wir sehen, keinen Auftrag. Eine angebliche Medaille auf Herzog Albrecht IV. von Hagenauerschem Charakter hat sich als modernes Machwerk erwiesen [1]).

Ebensowenig kennen wir Hagenauer-Medaillen von dem pfälzischen Hof im nahen Neuburg a. D. Die beiden jungen Pfalzgrafen Otto Heinrich und Philipp blieben ihrem Hans Daucher treu, der seinen mit wallenden Federhüten prächtig ausstaffierten Gestalten ein so ritterliches Gepräge zu verleihen wußte. Von Dauchers



Abb. 70
Art des Loy Hering
Reliefbildnis Bischof Philipps von Freising
Stein. Germanisches Museum

Hand ist auch die (durch Überarbeitung stark entstellte) Medaille auf *Otto Heinrich* und *Susanna* [2]), die Erman nach Bergmans Vorgang fälschlich Hagenauer zuteilt.

Hier sei jedoch einer alten Tradition, wonach die beiden kostbaren lebensgroßen Porträtbüsten aus Holz Abb. 67 u. 68, die von *Schloß Neuburg* in das Bayerische Natio-

[1]) Auf Grund einer Hagenauerschen Medaille gefälscht (s. Mitt. d. Bayr. Num. Ges. 1897/98, S. 143).

[2]) Siehe Helbings Monatshefte für Kunst und Kunstwissenschaft Bd. III, S. 174.

nalmuseum gelangten, von Hagenauer geschnitzt seien, wenigstens Erwähnung getan. Es ist nicht zu leugnen, daß im Kostümlichen manches an Hagenauer erinnert (vgl. beispielsweise für den Gewandzuschnitt Abb. 61), und da der Künstler selbst seine Eigenschaft als »Bildhauer« so stark betont, stünde ja der Annahme, daß er diese vollrunden Bildwerke geschaffen, an sich nichts im Wege. Was deren teilweise sehr befremdliche Formbehandlung betrifft, so scheint mir die ganze Zurichtung auf Bronzeguß berechnet.

In diese Jahre (1526 oder 1527) fallen, wie wir sahen, auch die Bildnisse der beiden Oheime der pfalzgräflichen Brüder: *Bischof Philipp von Freising*, und *Johann, der Administrator von Regensburg.* Von der einseitigen Medaille Philipps Taf. G. 4 kommt, wie erwähnt, der Kopf in kleinerem Ausschnitt (mit der Jahrzahl 1526 auf der Rückseite) vor (K. M. N. u. G. M. N.)[1].





Abb. 71
Art des Loy Hering
Medaille auf Bischof Philipp von Freising
München, K. Münzkabinett

Ein völlig bis in die Details mit der Medaille übereinstimmendes größeres Reliefporträt des Bischofs findet sich bei Herrn Kann in Paris (Abb. 69)[2]. Der Ausdruck ist hier noch bedeutender, aber in der Betonung der Lebensenergie vielleicht ein wenig outriert. Trotzdem machen bestimmte Züge, die für Hagenauers Stil gerade in dieser frühen Zeit charakteristisch sind, die Originalität des prächtigen Schnitzwerks zweifellos. Man beachte namentlich die gotisch harte Fältelung der weiten Ärmel, die sich genau so auf dem Ligsalz-Medaillon findet, das auch dieselbe scharfkantige Modellierung im Gesicht zeigt. Eine gewisse Leere der Form, die sich bei dem höchst exakt, aber ein wenig schematisch geschnittenen Stück nicht übersehen läßt, ist eine fast regelmäßige Erscheinung, sobald sich ein Kleinmeister, wie Hagenauer, in größerem Maßstab versucht. Im übrigen entspricht der Kopf mit dem aufmerksamen, starken Blick in hohem Maße dem geistigen Bilde des staatsmännisch sehr begabten und

[1]) Abbildung s. Mitteil. d. Bayr. Num. Ges. Bd. I, Taf. I, 1.

[2]) Holz. Für die Überlassung der Photographie bin ich dem verstorbenen Besitzer dankbar.

über freie Geistesbildung verfügenden Kirchenfürsten. Seinem Kunstsinn hat er in dem Arkadenhof des Bischofsschlosses in Freising ein Denkmal gesetzt. Auch der reich skulpierte Grabstein, unter dem seine Reste im Freisinger Dom ruhen, gibt Kunde davon. Das Grabmal stammt von der Hand des Eichstädter Bildhauers Loyen Hering. Von demselben Meister rührt zweifellos auch das kleine Reliefbildnis Philipps im Germanischen Museum [1]) (Abb. 70) her, wovon wiederum eine Medaille abgeleitet ist, die



Abb. 72
Hans Schwab
Bischof Philipp von Freising. Schleißheim

sich freilich mit Hagenauers Arbeit nicht vergleichen läßt (Abb. 71). Dagegen erscheint ein von dem Landshuter Hofmaler Hans Schwab gemaltes Porträt der Schleißheimer Galerie (Abb. 72) [2]) in Auffassung wie auch in der Zeichnung des Details so nahe mit Hagenauers Philipp-Medaille verwandt, daß sich die Annahme aufdrängt, den Medailleur habe eine Visierung unterstützt, die der Hofmaler ihm geliefert.

[1]) Diesem nahe steht eine Steinplakette Karls V. im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.
[2]) Katalog Nr. 137.

Als Gegenstück zu der Medaille *Philipps* durften wir das Buchsmodell *Johanns von Regensburg* (Taf. E. 4) bezeichnen. Dem strengen Kirchenfürsten, der auf energische Durchführung seiner Zuchtmaßregeln gegenüber dem Klerus hielt, stellt sich in dem jüngeren Bruder, der nie die Weihen empfing, ein weltmännisches Bild gegenüber. Johann hatte, um mit Martin Luther zu reden, »einen feinen weltlichen Verstand« und die vornehm ritterliche Gesamthaltung, wie sie das kleine Schnitzbild zeigt, bewahrte er auch in den Fährlichkeiten des Lebens[1]). Ein Gemälde von Hans Ostendorfer in der Alten Pinakothek, das ihn darstellt, ist von der Medaille ikonographisch unabhängig.

Hagenauers Bleiben in München war nicht länger als zwei Jahre. Nachdem er noch 1527 das Patrizierehepaar Ligsalz in den beiden Rundbildern, die bereits besprochen wurden, verewigt hatte, schnürte er sein Bündel und verzog nach Augsburg[2]).

[1]) Siehe Riezler, Bayerische Geschichte Bd. IV, S. 117.

[2]) Die Medaille des Augsburgers *Georg Radtolt*, die Erman unter 1526 anführt, trägt auf dem Wiener und dem Münchener Exemplar übereinstimmend die Jahreszahl 1528 (s. Taf. J. 6).



Abb. 73
Unbekannter

MARCANTONS BEZIEHUNGEN ZU RAFFAEL

VON PAUL KRISTELLER

Die glänzendsten Erfolge seines Grabstichels hat Marcanton ohne Zweifel der Kunst Raffaels zu verdanken. Bei weitem die vorzüglichsten seiner Arbeiten hat er unter dem unmittelbaren künstlerischen Einflusse des Meisters und nach seinen Vorlagen ausgeführt. Die geniale Erfindungskraft und die höchste technische Ausdrucksfähigkeit, die Dürer als Kupferstecher in seiner Person vereinigte, kommen hier erst durch das Zusammenwirken des großen Malers und des feinfühligen Meisters der Technik zu einer innigen künstlerischen Verbindung, wie sie die Kunstgeschichte kaum zum zweiten Male beobachtet hat. Man scheint in den folgenden Generationen die Empfindung gehabt zu haben, daß eine so vollendete Interpretation der Kunst Raffaels, wie sie Marcantons Stiche darboten, auch ein intimes künstlerisches und persönliches Verhältnis zur Voraussetzung haben müsse. Vasaris Andeutungen und das Bildnis des Stechers, das Raffael auf dem Fresko der Vertreibung Heliodors angebracht haben soll, gaben Anlaß, diese Beziehungen der beiden Künstler zueinander lebendig auszumalen. Das Gebiet der Tatsachen hat man damit wohl verlassen, aber eine innere Wahrscheinlichkeit läßt sich dieser wie so vielen anderen Künstleranekdoten im Grunde nicht abstreiten.

Die für uns wichtige Frage ist: Wie sahen die Vorlagen aus, die Marcanton für seine Stiche nach Raffaels Kompositionen benutzt hat? Die moderne Forschung hat dies Problem häufig und von verschiedenen Gesichtspunkten ins Auge gefaßt, aber immer nur sehr unbestimmte und schwankende Antworten auf die Frage zu geben gewußt. Ob Marcanton unter der persönlichen Leitung und Aufsicht Raffaels, vielleicht gar in dessen Hause und für dessen Rechnung oder selbständig für sich gearbeitet habe; ob ihm genaue, bis ins einzelne besonders zu diesem Zwecke ausgeführte Vorlagen von der Hand des Meisters oder seiner Schüler geliefert wurden; oder ob er für seine Stiche nur die flüchtigen Skizzen, die Raffael als Vorstudien für seine Gemälde zeichnete, verwendet habe; ferner welche zeichnerischen Fertigkeiten, welche künstlerische Selbständigkeit in der Auswahl und Ausgestaltung seiner Vorlagen man bei Marcanton voraussetzen dürfe; endlich welche der zahlreichen erhaltenen Zeichnungen, die Raffael zugeschrieben werden, mit Berechtigung als unmittelbare Vorlagen für seine Stiche angesehen werden können — über alle diese Punkte gehen die Meinungen der einzelnen Kritiker weit auseinander. Ja, die einzelnen Forscher haben oft bei verschiedenen Gelegenheiten so verschiedene Ansichten ausgesprochen, daß man selbst subjektive Klarheit über den Gegenstand bei ihnen nicht voraussetzen darf. Auch Herbert Hirth, dem wir die beste und inhaltreichste Studie über Marcanton verdanken[1]), begnügt sich

[1]) Marcanton und sein Stil. Leipziger Doktordissertation. München 1898.

mit gelegentlichen, meist sehr unbestimmten und widerspruchsvollen Äußerungen. Die Aufzählung der verschiedenen Ansichten würde deshalb, wie ich glaube, wenig förderlich sein. Mir scheint nun aber diese Frage nach dem künstlerischen Verhältnisse Marcantons zu Raffael für die Beurteilung des Stechers und für das Verständnis des Kunstbetriebes jener Zeit und auch für Raffaels Arbeitsweise wichtig genug zu sein, um eine besondere, eingehende Betrachtung zu rechtfertigen. Vielleicht können einer sorgfältigen Vergleichung der Stiche Marcantons mit den Gemälden Raffaels, die sie mehr oder weniger genau wiedergeben, und mit den Zeichnungen, zu denen sie in Beziehung stehen, Beobachtungen und Folgerungen abgewonnen werden, die uns zu einer klareren Vorstellung gelangen lassen.

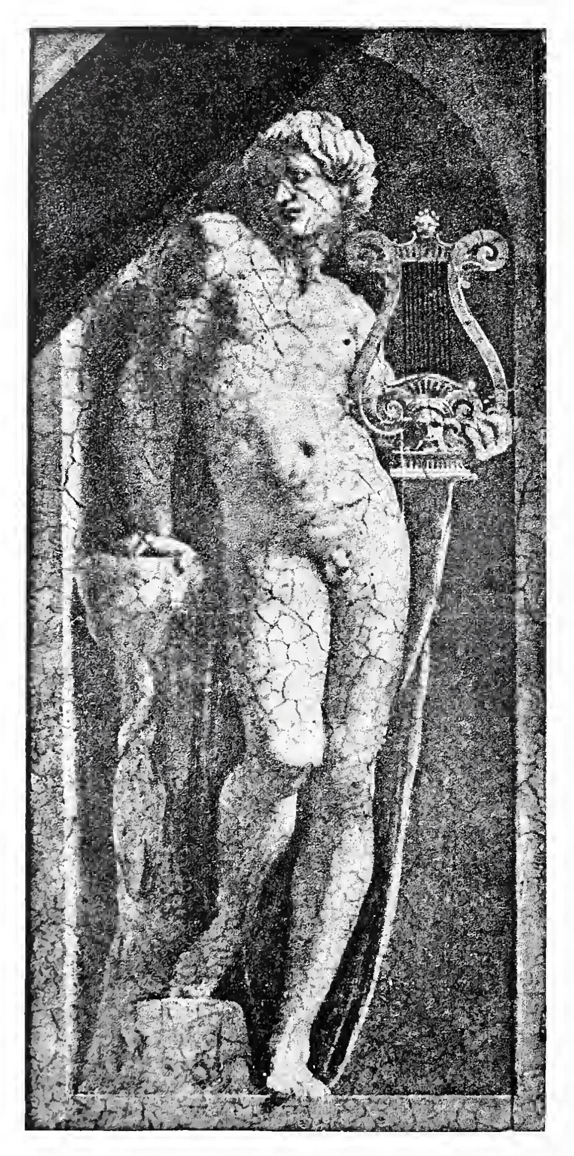


Abb. 1. Raffael
Apollostatue, aus der Schule von Athen

Unter den Kupferstichen Marcantons, die Kompositionen Raffaels wiedergeben, finden sich einige, die mit den ausgeführten Gemälden so genau übereinzustimmen scheinen, daß man hier einen unmittelbaren Zusammenhang der Stiche mit den Bildern anzunehmen versucht sein könnte. Durch eine genaue Vergleichung lassen sich aber überall Abweichungen feststellen, deren Charakter beweist, daß die Kupferstiche weder nach den Gemälden selber noch auch nach Zeichnungen, die besonders für den Stich nach den Gemälden angefertigt waren, ausgeführt sein können, sondern daß ihnen überall Zeichnungen des Meisters zugrunde liegen, die die Kompositionen in einer Fassung bieten, die der endgültigen des Gemäldes vorhergegangen sein muß.

Als Marcanton, wohl 1509 oder 1510, nach Rom kam, war Raffael mit den Fresken der Camera della Segnatura beschäftigt. Ihr Stil und ihre Gestaltenwelt ist bestimmend für die Arbeiten, die Marcanton in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes gestochen hat. Von den siebzehn Stichen Marcantons, die zu Gemälden Raffaels in Beziehung stehen, geben nicht weniger als fünf Gestalten oder Gruppen aus den Fresken dieser ersten vom Meister ausgemalten Stanze wieder,

abgesehen von anderen Kupferstichen, denen Raffaelische Zeichnungen dieses Stils zugrunde liegen. In der ersten Begeisterung für Raffaels Schöpfungen hat Marcanton seine vollendetsten Werke geschaffen. Der rein künstlerischen Liebe und Hingebung verdanken diese unvergleichlich zart und sorgfältig gearbeiteten Stiche ihren Zauber. Es ist verständlich, sowenig berechtigt es sein mag, daß selbst besonnene Kritiker wie Passavant den Gedanken an eine persönliche Beteiligung Raffaels auch an der stecherischen Arbeit nicht unterdrücken mochten. Im Vergleich zu seinen früheren, wesentlich schwächeren Leistungen und zu der derben Handelsware seiner späteren Zeit erscheint allerdings dem, der Marcantons Entwickelung nicht Schritt für Schritt verfolgt und sich mit den Eigenheiten dieses merkwürdigen Talentes nicht vertraut gemacht hat, die überragende Vorzüglichkeit jener ersten Raffaelstiche schwer begreiflich.

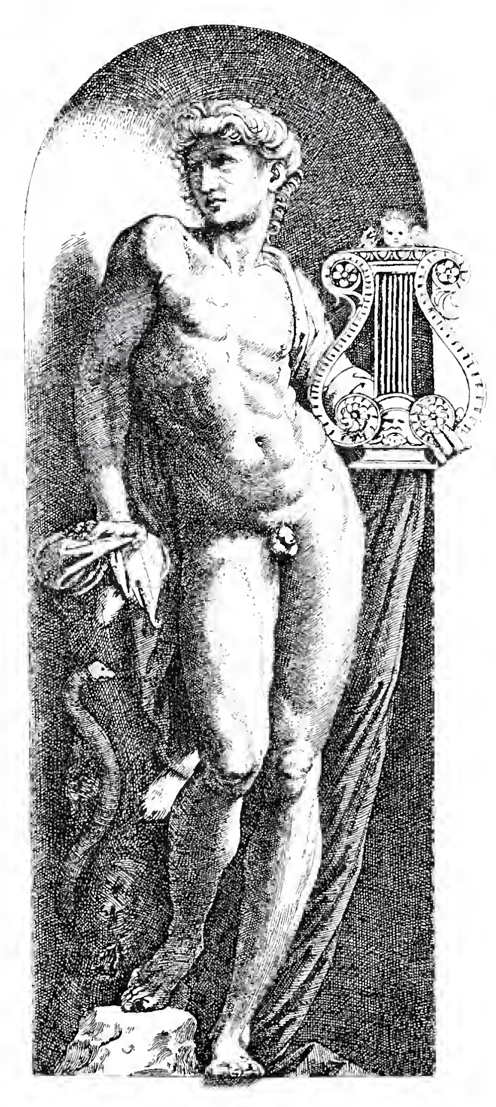


Abb. 2. Marcanton
Apollostatue. Kupferstich B. 334

Zu den besten Blättern dieser Zeit gehören die beiden Stiche, die das Relief mit der Philosophie und die Statue des Apollo aus der »Schule von Athen« darstellen. Die *Philosophie* (B. 381) stimmt ziemlich genau mit dem Fresko überein. Die weibliche Gestalt hat aber im Kupferstich eine Erdkugel unter den Füßen, im Fresko Wolken; der Zodiakus ist im Kupferstich ein einfacher konvexer Streifen, im Fresko ein konkaver Bogen, der mit den Tierkreiszeichen versehen ist; der Flügel des Putto rechts ist im Fresko nur teilweise, im Kupferstich dagegen vollständig sichtbar; endlich und hauptsächlich sind die Putten dort näher an die Frauengestalt gerückt als hier. Raffael sucht bei der Durchbildung seiner Kompositionen die Gruppen immer mehr zu konzentrieren und die Gestalten immer enger und fester miteinander zu verbinden. Man kann hieran am sichersten die spätere von der früheren Fassung einer Komposition unterscheiden. Eine Zeichnung dieser Gruppe in den Uffizi (Fischel[1]) 158) wird von Crowe und Cavalcaselle, von Morelli und auch von Hirth Marcanton zugeschrieben. Sie hat aber mit dem Kupferstich gar nichts zu tun, noch weniger mit Marcanton selber, dessen Strichführung durchaus anders ist. Die Zeichnung steht in

[1]) Raffaels Zeichnungen, Versuch einer Kritik von Oskar Fischel. Straßburg 1898. Die Zeichnungen Raffaels sind im folgenden immer nach diesem vortrefflichen und äußerst nützlichen Verzeichnis zitiert.

manchen Teilen dem Fresko näher als dem Kupferstich, der ihr in jeder Hinsicht weit überlegen ist, und wird wohl eine Kopie von der Hand eines umbrischen Künstlers nach einer Skizze Raffaels sein.

Viel deutlicher noch läßt sich an dem Kupferstiche, der die *Apollostatue* der Schule von Athen wiedergibt (B. 334), erkennen, daß Marcanton eine Zeichnung Raffaels benutzt hat, in der das Motiv der Stellung noch weniger klar und scharf ausgeprägt war als im Fresko (s. Abb. 1 u. 2). Hier ist die rechte Schulter mehr in die Höhe gezogen, die linke mehr gesenkt, der linke Fuß höher gestellt, die ganze Haltung bewegter und akzentuierter, die Ausbiegung stärker als im Kupferstich. Apollo hält die Lyra, die etwas anders gezeichnet ist, enger an der Brust und etwas höher, das Gewand ist anders drapiert und reicht nur bis an den Boden, während im Kupferstich ein Teil auf der Erde aufliegt. Marcanton hat die Apollostatue zweimal gestochen (B. 334 u. 335). Fast durchgehends wird B. 335 für das bessere Blatt, für das Original, B. 334 für die Kopie oder Wiederholung gehalten. Es scheint mir aber keinen Augenblick zweifelhaft, daß B. 334 der frühere, ursprüngliche Stich ist, unendlich feiner und gefühlvoller gestochen als der andere (B. 335), der nur eine spätere, gröber gearbeitete Wiederholung von Marcantons eigener Hand sein kann. Die spätere, kernigere Manier Marcantons mit ihren weiter gestellten, stark anschwellenden Taillen, mit ihrer plastischen Wirkung hat immer als die charakteristische gegolten. Von ihr ausgehend, hat man manche der früheren, weniger effektvoll, aber viel sorgfältiger und zarter gestochenen Blätter der ersten römischen Zeit, die gerade den Höhepunkt in Marcantons Schaffen bezeichnen, für Wiederholungen von anderer Hand gehalten. Hirth hat das Verdienst, das richtige Verhältnis zum erstenmal klargestellt zu haben. In dem vorliegenden Falle hat aber auch er nicht richtig gesehen.

Die Bewegtheit und Schmiegsamkeit der Umrißlinie, die bei jeder Biegung wieder in die Form einfließt, und die Zartheit der Lichtführung, die man hier bewundern kann, stellen diese Gruppe von Stichen, zu denen auch der Apollo B. 334 gehört, in engste, unmittelbare Beziehung zu Raffaels Zeichnungen. Etwas von der ausdrucksvollen, geistreichen Kürze der Formgebung, von der Rhythmik der Linien seines Zeichnungsstiles scheint in diese Gestaltungen, die aus dem Netz zarter Grabstichellinien wie aus einem duftigen Nebel hervortauchen, übergegangen zu sein. Das stecherische System ist hier noch ganz von dem lockeren Stil der Federzeichnung abhängig, wenn es auch durch regelmäßige Schichtung und Abstufung der Strichlagen plastische, bildmäßige Wirkung, den Eindruck des Fertigen, bis zu einem gewissen Grade den Schein der Wirklichkeit anstrebt. Die Zeichnung Raffaels, die Marcanton für den Apollo benutzt hat, müssen wir uns etwa so vorstellen, wie z. B. die in Lille bewahrte Studie zum Apollo des Parnasses (Fischel 110)[1].

[1]) Ich kann deshalb auch nicht glauben, daß wir in der Zeichnung einer Venus des British Museum (Fischel 512 u. S. 238) die von Raffael selber ausgeführte Vorlage zu Marcantons Stich *Venus mit Amor in einer Nische* (B. 311, Abb. Hirth S. 29) besitzen. Der Stich ist offenbar als Gegenstück zum Apollo (B. 334) gedacht. Die Anordnung und die Größe sind gleich. Vasari (V S. 412) erwähnt die Venus als nach einer Zeichnung Raffaels gestochen. Die Gestalt ist in der Zeichnung etwas größer als im Kupferstich, ihr Körper viel kräftiger und üppiger, die Stellung des rechten Fußes ist wesentlich verschieden. Viele Schwächen, die unsichere Umrißzeichnung, die harte Betonung der endgültig gewählten Linien, besonders auch die kleinliche, fast kupferstichmäßige Modellierung mit engen Kreuzlagen gerundeter Linien, die planlose, überreichliche Schraffierung mahnen dringend, den Urheber der Zeichnung in viel tieferen Sphären zu suchen. Mit dem Kupferstich kann die Zeichnung nur mittelbar in Zusammenhang

In der »*Poesie*« (B.382) stimmt nur die Hauptfigur ziemlich genau mit der des Fresko der Decke der Camera della Segnatura überein (s. Abb. 3 u. 4). Der Kupferstich steht dem Fresko näher als die herrliche Zeichnung in Windsor (Fischel 163). Hier sind der Oberkörper und der rechte Arm nackt, während sie im Fresko und im Kupferstich bekleidet sind; im Typus des Kopfes ist dagegen die Ähnlichkeit zwischen dem Stich und der Zeichnung größer als zwischen ihnen und dem Fresko. Der Kupferstich unterscheidet sich vom Fresko hauptsächlich darin, daß dort die Poesie auf Wolken sitzt, hier auf einem Throne, daß die Maske, auf die sie im Fresko den linken Arm stützt, im Kupferstich fehlt. Auch die Haltung der Lyra ist im Stich etwas anders als im Fresko, ebenso die Stellung der Füße, die im Fresko etwas höher hinauf sichtbar sind als im Stich; endlich ist die Kleidung im Stich etwas weniger reich, der Überfall am Gürtel und das Band, an dem die Lyra hängt, fehlen. Vollständig anders als im Gemälde sind die beiden die Tafeln haltenden Putten im Kupferstich dargestellt. Sie betonen hier augenscheinlich zu stark die Höhenrichtung und sind gewiß deshalb von Raffael für das Fresko mehr dem Rund des Rahmens angepaßt worden. Die Inschrift, die im Fresko auf beide Tafeln verteilt ist, steht im Stich ganz auf der Tafel zur Rechten. Die Putten des Kupferstiches haben sich weder in Gemälden noch in Zeichnungen des Meisters nachweisen lassen; sie sind aber so vollkommen raffaelisch, daß man sie sicher auf der Zeichnung, die Marcanton als Vorlage gedient hat, voraussetzen muß. Diese Vorlage des Stechers muß also eine Vorstudie Raffaels zum Fresko, eine flüchtige Skizze in der Art der Windsorzeichnung gewesen sein.

Marcanton hat in der »Poesie« eines seiner vollendetsten Werke geschaffen, bewunderungswürdig in der reinen und zarten Linienbildung und in der weichen und doch kontrastreichen Lichtführung. Er muß diesen Stich, der wohl den Höhepunkt dieser technischen Richtung bezeichnet, nach den »Kletterern« von 1510, nach »Adam und Eva«, »Lucrezia« usw., also zu einer Zeit ausgeführt haben, in der das Fresko sicher schon vollendet war, da selbst die Wandgemälde dieser Stanze bereits 1511 fertiggestellt waren. Der Stecher hat also zu einem früheren Entwurfe gegriffen, obwohl er das Fresko in seiner endgültigen Form hätte wiedergeben können.

Von den Darstellungen der Segnaturastanze, die Marcanton gestochen hat, muß die Reliefnachahmung unter dem Parnaß »*Alexander läßt die Werke Homers in Achills Grab legen*« (B. 207) als die letzte entstanden sein[1]. Ihre Technik nähert sich der kräftigen plastischen Behandlung der Zeit nach 1515, auf die auch die Bezeichnung des Stiches mit der Tafel, die Marcanton erst seit dieser Zeit anzubringen pflegt, hinweist. Der Stich stimmt im wesentlichen genau mit dem Fresko überein. Nur einzelne Abweichungen, besonders im dritten Kopfe von rechts, der im Stich im Profil, im Fresko in Vorderansicht erscheint, beweisen auch hier, daß Marcanton nach einer Zeichnung, die allerdings in diesem Falle der endgültigen Fassung schon ganz nahestand, gearbeitet

---

stehen. Die Stellung der Venus ist so, wie sie in Marcantons Stich dargestellt ist, physisch unmöglich: die Göttin müßte umfallen, wenn sie nicht in der Nische stände. Wahrscheinlich hat die Gestalt in der ursprünglichen Zeichnung Raffaels einen Stützpunkt gehabt, den der Stecher außer acht gelassen hat. Eine Zeichnung der ehemaligen Sammlung Grahl, die Passavant (VI S. 26 Nr. 142) anführt, ist mir leider unbekannt geblieben. Interessant ist übrigens der Vergleich dieser Darstellung mit dem ähnlichen Motiv in einem 1508, wohl in Florenz entstandenen Stiche Marcantons, Mars, Venus und Amor (B. 345).

[1]) Nach Wickhoff (Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XIV (1893) S. 49) ist hier die Auffindung der kanonischen und philosophischen Bücher dargestellt.

hat [1]). Man darf wohl vermuten, daß die Vorzeichnungen für diese mehr dekorativen Teile der Fresken, die wahrscheinlich von Schülern gemalt worden sind, in dieser Zeit noch eingehender und sorgfältiger durchgeführt waren als die Skizzen, mit denen Raffael seine eigenen Fresken und später auch die Arbeiten seiner Schüler vorzubereiten pflegte.



Abb. 3. Raffael
Die Poesie, von der Decke der Camera della Segnatura

Denselben Zusammenhang mit den Fresken haben wir auch bei den drei Zwickelbildern der Farnesinaloggie, die Marcanton gestochen hat: *Jupiter küßt Amor* (B. 342), *Merkur* (B. 343), *Amor und die Grazien* (B. 344), und bei dem *Triumph der Galatea*

[1]) Diese Vorlage Marcantons darf man aber nicht in der Zeichnung der Sammlung Lawrence (jetzt in München?) sehen, die nur eine schwache Kopie nach dem Stiche ist, wie die Übereinstimmung aller Einzelheiten, auch in den Strichlagen, beweist (s. Lawrence Gallery, A series of original drawings by Raffaello. London 1841).



Abb. 4. Marcanton
Die Poesie, Kupferstich, B. 382

(B. 350) vorauszusetzen. Die Stiche stimmen mit den Fresken sehr genau überein. Charakteristisch sind jedoch einzelne kleine Abweichungen. Die Umrahmungen der Zwickel in den Stichen geben nicht die Fruchtschnüre der Gemälde wieder, sondern bestehen in einfachen Andeutungen der Architektur. Der Stich nach der Galatea zeigt links und rechts einen kleinen Streifen mehr als das Fresko, z. B. links die Hand des

blasenden Tritons. Der Stecher konnte aber hier offenbar die endgültigen Zeichnungen für die Fresken benutzen. Von der zarten, sorgsamen Technik, mit der Marcanton, man möchte sagen voll Andacht, den Zauber Raffaelischer Zeichnungen aus dem Kreise der Segnaturafresken zu bewahren sucht, sind diese grobkörnigen, hastigen Arbeiten weit entfernt. Besonders die Typen sind sehr verroht und stark antikisierend, auch der Reiz der Bewegungen ist zum großen Teil zerstört. Es möchte wohl der Zweifel berechtigt sein, ob wir hier noch ganz eigenhändige Arbeiten des Stechers vor uns haben. Die Galatea scheint mir sicher Marcantons unwürdig zu sein, aber auch in den Zwickelstichen ist die starke Beihilfe von Schülerhänden kaum zu verkennen.

Recht charakteristisch für Marcantons Neigung, alle Formen, besonders die Typen, der Antike anzunähern, ist sein Stich *Joseph und Potiphars Weib* (B. 9), eine spätere gute, aber derbe Arbeit, die im wesentlichen das Fresko der vatikanischen Loggien wiedergibt. Im einzelnen sind die Abweichungen zahlreich, in der Zeichnung des Hintergrundes, des Bettes u. dgl., aber auch in den Bewegungen, die im Fresko weit lebendiger und energischer sind als im Stich. Besonders aber zeigen die Typen, die gegenüber der individuellen, belebteren Bildung im Fresko hier sich den klassischen, fast starren Formen römischer Bildwerke nähern, daß Marcanton in der formalen Durchbildung auch der entlehnten Kompositionen seine eigenen Wege ging.

Für Marcantons Kupferstich nach der *Predigt Pauli* aus Raffaels Folge der Teppiche (B. 44) glaubt man die Vorlage von der Hand eines Raffaelschülers in einem Blatte des Louvre (Fischel 254) zu besitzen[1]). Das ist ein Irrtum. Die Zeichnung stimmt zwar mit dem Stiche in einigen von der Teppichdarstellung abweichenden Motiven überein, steht aber in zahlreichen anderen, in Typen, Bewegungen und Gewandung wieder dem Teppich sehr viel näher als der Stich. Im Kupferstich und in der Zeichnung sieht man auf dem Dache des Tempels zwei Figuren, die auf dem Teppich fehlen; der hinter Paulus stehende dicke Mann ist in der Zeichnung und im Stich barhäuptig, auf dem Teppich trägt er eine Kappe und ist auch sonst anders dargestellt. Der ganz links sitzende Mann stimmt auf der Zeichnung weder mit dem Teppich noch mit dem Stich überein, sondern mit der Figur auf einer Rötelskizze der Uffizi (Fischel 255), die als Kopie nach einer echten Raffaelzeichnung gilt. Dagegen ist der Hintergrund der Mitte in der Zeichnung und im Teppich anders als im Stich, der andächtig horchend stehende Mann in der Mitte hat hier andere Haltung und anderes Gesicht, man sieht von ihm im Stich nur einen Fuß, dort zwei; der rechts vorn stehende Mann hat hier zwei Füße, dort nur einen. Die Hand der Frau rechts, die in der Zeichnung und im Teppich unter ihrer Achsel sichtbar wird, hat der Stecher fortgelassen. Im Stich fehlt auch der Kopf, der sich in der Zeichnung und auf dem Teppich von der ersten Säule des Rundtempels abhebt. Von dem rechts von Paulus Sitzenden sieht man im Stich den Fuß, der in der Zeichnung und auf dem Teppich durch die Stufen abgeschnitten ist. Der Mann zur Rechten des Andächtigen legt in der Zeichnung und auf dem Teppich (ebenso wie in der Uffizizeichnung, Fischel 255) den Finger an den Mund, im Stich stützt er beide zusammengelegten Hände auf einen Stab und bildet so mit dem weiter vorn stehenden Manne dieser Gruppe einen Parallelismus, den Raffaels Feingefühl sicher nicht geduldet hätte. Endlich dehnt sich die Darstellung oben und links und rechts etwas weiter aus als auf dem Teppich. Die Louvrezeichnung kann also keinesfalls die Vorlage für den Kupferstich gewesen sein.

[1]) Die Zeichnung der Uffizi (Alinari 398), die Fischel nicht verzeichnet, ist nur eine Kopie nach der Louvrezeichnung.

Wie weit die Zeichnung, die Marcanton vorgelegen hat, von dem Teppichkarton abwich, und wie weit die zahlreichen Veränderungen in Typen, Bewegungen und Details von dem Stecher eigenmächtig vorgenommen worden sind, entzieht sich unserer Kenntnis. Jedenfalls beweisen Schwächen besonders in der Zeichnung der Köpfe, daß Marcantons Vorlage in manchen Teilen wenig durchgeführt gewesen sein muß.

An den Schluß dieser Reihe von Stichen Marcantons, die Werke des Urbinaten mit einer gewissen Genauigkeit wiedergeben, habe ich das Blatt gestellt, in dem eins der Deckengemälde der Heliodorstanze, *Gott erscheint Noah* (B. 3), nachgebildet ist. Mit ihm verknüpft sich die für unsere Untersuchung wichtige Frage nach den Beziehungen Marcantons und Raffaels zu Baldassare Peruzzi. Crowe und Cavalcaselle (Raphael, London 1885, II, S. 144 ff.) haben die Umrahmung der Deckenbilder der Camera di Eliodoro mit Recht Peruzzi zugeschrieben. In den vier Gemälden, die von dieser Umrahmung eingeschlossen werden, glaubte man dann ebenfalls für Raffael befremdliche Elemente zu entdecken, die man durch den Einfluß Michelangelos oder durch die Annahme von Schülerhilfe zu erklären versuchte. Schließlich hat Dollmayr[1]), einer Anregung Wickhoffs folgend, den Nachweis versucht, daß auch die Deckengemälde von Peruzzi selbständig ausgeführt worden seien; Herbert Hirth und Fischel sind ihm hierin gefolgt. Dollmayr stützt sich auf zwei Zeichnungen, deren eine (British Museum, Fischel 183) er für eine Skizze Peruzzis zum Abraham in der Opferung Isaaks hält, während die zweite (Oxford, Fischel 184), eine Studie zum Gott-Vater im brennenden Busch, ebenfalls von der Hand Peruzzis sein soll. Gronau[2]) hat mit überzeugenden Gründen die erste Zeichnung für Raffael zu retten verstanden. Dollmayrs Zuschreibung wird nun auch widerlegt durch den neuerdings von Hermann Egger[3]) geführten Nachweis, daß das Sieneser Skizzenbuch eine Kopie nach Peruzzi aus den achtziger Jahren des XVI. Jahrhunderts ist. Die zweite Zeichnung, Gott im brennenden Busch, die Dollmayr als Hauptargument betrachtet, scheint mir überhaupt keine Studie zu dem Fresko zu sein, sondern eine Umarbeitung von der Hand eines Künstlers aus dem Ende des XVI. oder dem Anfange des XVII. Jahrhunderts, der, wie weniger potente Künstler das damals gern taten, sich Raffaels Komposition nach eigener Weise und für eigene Zwecke zurechtgelegt hat. Die starke Bewegtheit, die die Komposition in der Zeichnung dem Fresko gegenüber zeigt, ist auch Dollmayr aufgefallen. Die fast wilden Bewegungen, die weichliche Flüssigkeit der Linien, die herbe, gequälte Modellierung mit den stark akzentuierten Ansätzen der geschwollenen Muskeln, endlich die Typen, das riesige Stierauge Gottes lassen, wie mir scheint, deutlich die routinierte Zeichentechnik der spätesten Ausläufer der Renaissance erkennen. Man vergleiche die glatte, einfache Umrißführung aller Zeichnungen aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts mit den unruhigen, durch Federdrucker unterbrochenen Formbegrenzungen des Oxforder Blattes; man beachte hier die schnörkelhaften Linien der Wolken u. a. m.

Sind diese Beobachtungen richtig, dann fallen die hauptsächlichen Gründe für die Zuweisung der Deckenfresken der Heliodorstanze an Peruzzi. Wie will man überhaupt den Stil dieser Gemälde mit dem der Umrahmungen und der Fresken in S. Onofrio und in S. Pietro in Montorio, selbst wenn man einen Zeitabstand von einigen Jahren annimmt, vereinigen können? Wie will man glaubhaft machen, daß die Deckengemälde das Werk desselben Mannes seien, der etwa gleichzeitig, im Jahre 1510, die glatten, quat-

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst 1890, S. 292 ff.

[2]) Aus Raffaels Florentiner Tagen. Berlin 1902, S. 35.

[3]) Im Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh. XXIII. Wien 1902, S. 9.

trocentistisch steifen Deckenbilder der östlichen (Galatea-) Loggie der Farnesina[1]) gemalt hat? Peruzzis beste und freieste Werke, die Gemälde in S. Maria della Pace zu Rom, die erst 1517 entstanden sind, zeigen, daß er sich nur mit Mühe und nur nachahmend den Stil der großen Meister anzueignen vermocht hat. Als Maler ist Peruzzi von Dollmayr und seinen Genossen sehr überschätzt worden. Die alte Tradition wird hier wieder zu ihrem Rechte kommen müssen, und die Deckenfresken der Heliodorstanze werden aus Raffaels Werk nicht gestrichen werden dürfen.

Marcantons Kupferstich gibt die Komposition des Freskos fast genau wieder. Nur sind die Gruppen, die im Fresko in ein abgestumpftes Kreissegment hineinkomponiert sind, hier auf ein hochgestelltes Viereck verteilt. Das Verhältnis ist also ähnlich dem des Stiches nach der »Poesie« zum Fresko. Von der Gestalt Gottes ist im Stich links ein Stück des Gewandes und des Fußes abgeschnitten. Der Engelskopf links hinter Gott-Vater scheint im Fresko, das allerdings stark beschädigt ist, halb bedeckt zu sein, während auf dem Stich das ganze Gesicht zu erkennen ist; die Haare dieses Engels, die im Fresko nach hinten zurückgestrichen sind, flattern nach vorn. Man sieht hier, daß diese Haarbehandlung nicht, wie Hirth angenommen hat, für Peruzzi, sondern vielmehr für Marcanton charakteristisch ist; sie läßt sich auch in anderen Stichen, z. B. in »Alexander am Grabe Achills«, beobachten. Einige kleinere Abweichungen brauchen nicht einzeln aufgeführt zu werden. Die Gewandfalten sind in der allgemeinen Anlage denen im Fresko gleich, in der Ausführung des Einzelnen aber verschieden und selbständig der Stichtechnik gemäß umgebildet. Marcantons Falten mit ihren eckigen Brüchen, der etwas schematischen Abwechselung von flachen Lichtstreifen mit rundlich abschließenden Schatten und den vielen Faltenaugen erinnert auch in den Blättern nach Raffael noch stark an seine Gewöhnungen aus der Franciaschule. Sie gewinnen nie rechten Fluß und behalten stets einen eigenen Charakter, der bis zu einem gewissen Grade von der Vorlage unabhängig ist. Man kann trotzdem an den schwachen und leeren Stellen recht gut hier wie in anderen Stichen Marcantons nach Raffael verfolgen, wo die Zeichnung in den Details ihm die Hilfe versagte. Mit Raffael konnte Marcanton als Zeichner natürlich nicht Schritt halten[2]).

Hirth hat eine ganze Anzahl von Stichen Marcantons auf Vorzeichnungen Peruzzis zurückzuführen gesucht. Er ist, wie mir scheint, hierin viel zu weit, jedenfalls weit über das, was sich beweisen läßt, hinausgegangen. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß er Eigenheiten der Zeichenweise unseres Stechers, die sich auch auf Werken nach Raffael und auf vorrömischen Arbeiten beobachten lassen, für Charakteristica des Peruzzistils ausgegeben hat. Wenig später hat Wickhoff[3]), offenbar ohne Kenntnis der Hirthschen Studie, aber mit ganz analoger Beweisführung sich bemüht, Peruzzi einen wesentlichen Anteil an den frühesten römischen Arbeiten Marcantons zu sichern. Er hat dabei noch tiefer als Hirth in den Besitzstand Raffaels eingegriffen. Ein wichtiges Glied in der Kette seiner Beweisführung bildet die Folge der *Musen mit Apollo*

[1]) Der Fries in dem Saale des Erdgeschosses neben der Psycheloggia ist meiner Meinung nach sicher nicht von Peruzzi gemalt worden.

[2]) Das Blatt der Uffizi (Fischel 180) ist für eine Zeichnung Pontormos nach dem Stich gehalten worden. Vielleicht müßte man es eher als eine Umarbeitung der Komposition auf Grund des Stiches bezeichnen, da die Formen im einzelnen sehr selbständig behandelt sind. Die Zeichnung des British Museum zu Noahs Frau mit den Kindern (Fischel 181) ist sicher nicht von der Hand Marcantons, wie Crowe und Cavalcaselle (Raffael II, S. 110f.) vermuten, sondern eine Kopie nach dem Fresko.

[3]) Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh. XX (Wien 1899), S. 181ff.

(B. 263—278), die Marcanton nach einem antiken Sarkophagrelief des Palazzo Giustiniani gestochen hat. Er setzt die Stiche in die frühe römische Zeit und glaubt in dem Kopfe Apollos einen spezifisch Peruzzischen Typus zu erkennen. Die Technik widerspricht aber dieser Datierung auf das bestimmteste. Die groben, genährten, weit gestellten Taillen, besonders die Schraffierung der Nischen verweisen diese Stiche ohne Zweifel in die späteste Zeit der Tätigkeit Marcantons. Man wird sie der überaus flüchtigen und rohen Ausführung wegen überhaupt nicht für eigene Arbeiten des Meisters, sondern mit Passavant und Delaborde[1]) für Werkstattarbeit anzusehen haben. Mit Marcantons Technik in jener frührömischen Zeit haben sie jedenfalls nicht das geringste gemein. Hirths Datierung um 1515 scheint mir noch viel zu früh. Der Kopf des Apollo ist ein indifferenter Typus, der sich ähnlich auch in anderen Stichen der späten Zeit (z. B. im Christus der Kreuzabnahme B. 32, im Jakobus B. 77, im Christus B. 67) findet, die Musen zeigen die gewöhnliche antikisierende leere Form der späten Werke Marcantons und seiner Schüler.

Überhaupt scheint es mir ganz unnötig und unzulässig, selbst für die früheren Stiche, die Marcanton nach Antiken ausgeführt hat, die vermittelnde Hilfe eines Zeichners vorauszusetzen, wie Wickhoff, Hirth und andere vor ihnen das getan haben. Marcanton ist nicht nur der erste Stecher, sondern überhaupt der erste Künstler der Renaissance, der antike Bildwerke stilgetreu wiedergibt und wiederzugeben beabsichtigt. Er kann deshalb der Hilfe eines Peruzzi, der in dieser Beziehung im Wollen und Können weit hinter ihm zurückblieb, nicht bedurft haben, um von antiken Statuen oder gar Reliefs, die ihm in Rom vor Augen standen, Vorlagen für seine Kupferstiche zu gewinnen[2]). Hätte Marcanton wirklich so wenig Fähigkeiten als Zeichner besessen, dann würde ein Kenner und Könner wie Vasari gewiß nicht Zeichnungen seiner Hand seinem Album einverleibt haben[3]).

Die Beziehungen Marcantons zu Peruzzi sollen nicht geleugnet werden, sie sind schon durch den »Triumph des Titus« (B. 213) gut beglaubigt, das Verhältnis muß aber doch wohl noch einmal mit weniger voreingenommenen Augen betrachtet werden. Hier handelt es sich nur darum, einzelne Kompositionen von Kupferstichen Marcantons, die man auf Peruzzi zurückzuführen gesucht hat, ihrem wahren Urheber, Raffael, wieder zurückzugewinnen. Hirth hat sich nun nicht begnügt, im Anschluß an Dollmayrs Hypothese die Zeichnung zum Noah (B. 3) für Peruzzi in Anspruch zu nehmen, er hat auch in der Zeichnung zu Marcantons *Adam und Eva* (B. 1) eine Umarbeitung des Raffaelischen Gemäldes an der Decke der Segnaturastanze von der Hand Peruzzis erkennen wollen. Der Stich weicht von Raffaels Fresko so stark ab, daß man mehrfach einen direkten Zusammenhang überhaupt leugnen zu müssen geglaubt hat. Eine Zeichnung in Oxford (Fischel 364), in der einzelne Motive, besonders der auch hier stehend dargestellte Adam, mit dem Stich übereinstimmen, beweist jedoch, daß der Stich auf eine Skizze Raffaels zurückgehen muß, die eine Vorstufe für die endgültige Fassung der Komposition bildete. Mir erscheint es geradezu widersinnig, daß Hirth nun jene Zeichnung Peruzzi zuschreibt, der damit dann also sozusagen eine Rückbildung der Raffaelischen Freskokomposition vorgenommen haben müßte. Das Ver-

---

[1]) Marc-Antoine Raimondi. Paris, Librairie d'Art, o. J., S. 285 ff.

[2]) Etwas ganz anderes ist es natürlich, wenn Marcanton eine ganz freie künstlerische Rekonstruktion nach der Antike, wie das Parisurteil (B. 245), nach Raffaels Zeichnung sticht (s. Löwy, Archivio storico dell' Arte 1896, S. 241).

[3]) Siehe Vasari (ed. Milanesi) V, S. 442.

hältnis der Oxforder Skizze (und des Kupferstiches) zum Gemälde ist dasselbe, das wir häufig zwischen Vorstudien Raffaels und seinen ausgeführten Werken beobachten und bewundern können. Die Komposition gewinnt im Fresko eine Geschlossenheit und Rundung, die die Zeichnung und der Stich kaum ahnen lassen. Die Gestalten werden einander genähert, die parallelen Bewegungen durch Gegeneinanderneigen verbunden, die auseinanderstrebenden Glieder der Gestalten werden gewissermaßen aus Radien zu Teilen des Kreises, der die Komposition umschließt. Die Zeichnung in Oxford, die übrigens allerbester Provenienz ist, läßt sich nur als eine Vorstufe für das Fresko begreifen. Einem anderen, nur wenig verschiedenen Stadium in der Entwickelung der Komposition muß die Zeichnung Raffaels, die Marcanton für seinen Stich benutzt hat, angehört haben.

Marcantons Stich zeigt durchaus Raffaelische Formen. Die Drehung in der Beinstellung der Eva, die Hirth als charakteristisch für Peruzzi ansieht, findet sich häufig in Werken Raffaels aus dieser Zeit, ziemlich genau gleich z. B. bei dem Manne, der in Marcantons Parnaß (B. 287) links an den Baum gelehnt steht, im Fresko durch die vorgelagerte Sappho halb verdeckt wird, aber auf dem ursprünglichen Entwurfe so dargestellt war (s. weiter unten). Ganz ähnlich gewundene Stellung der Beine zeigt das Christkind in der Madonna del passeggio in Bridgewater House, die Venus in Marcantons Stich »Venus und Amor in der Nische« (B. 311) und auch selbst die Eva in Raffaels Fresko der Segnaturastanze. Adams Typus ist ganz ähnlich dem in Marcantons Stich nach Michelangelos Fresko der Sixtina (B. 2), Eva zeigt die Marcanton eigentümliche antikisierende Bildung, die wir in der Lucrezia, in der Dido, der Ariadne, in den Frauen des Kindermordes und ähnlich schon in Stichen der Bologneser Zeit wiederfinden. Hier ist nichts von Peruzzi. Was in den Gestalten nicht raffaelisch ist, gehört eben Marcanton selber. Der Stich steht technisch den Kletterern nach Michelangelo (B. 487) von 1510 sehr nahe, auch in der Zeichnung der Hände und Füße. Das Studium der Stiche des Lucas van Leyden bestimmt die Technik Marcantons in seinen ersten römischen Jahren. In mehreren Werken hat der Italiener Landschaften aus Stichen des Holländers direkt kopiert, in den Kletterern, in der Lucrezia, in der Pietà (Vierge au bras nu B. 34). Die Landschaft in dem Sündenfall zeigt ebenfalls unverkennbar nordischen Charakter, den Stil des Lucas van Leyden, das unmittelbare Vorbild ist aber in diesem Falle noch nicht nachgewiesen worden. Die willkürliche Einfügung dieser fremdartigen, im Grunde auch wenig passenden Landschaft in die Raffaelische Komposition läßt jedenfalls auf eine große Selbständigkeit des Stechers in der Behandlung seiner Vorlage schließen.

Noch über Hirth hinaus ist Wickhoff[1]) in seiner Zuneigung zu Peruzzi gegangen. Er hat auch die mutmaßliche Vorlage zu Marcantons *Lucrezia* (B. 192), die Vasari als den ersten Stich bezeichnet, den der Künstler nach einer »bellissima carta di Raffaello« ausgeführt habe, und die seitdem stets als eine der eindrucksvollsten Gestalten des Urbinaten gegolten hat, für ein Werk Peruzzis auszugeben versucht. Wie ich glaube, sehr mit Unrecht. Ja, man darf wohl sagen, daß die Lucrezia eine im Rhythmus und in den Formen durch und durch Raffaelische Gestalt ist, charakteristisch für seinen Stil in der Zeit der Segnaturafresken. Das Bewegungsmotiv der Lucrezia hat Raffael in dieser Zeit offenbar lebhaft interessiert und viel beschäftigt. Es taucht in verschiedenen Zeichnungen und Gemälden in vielfältigen Abwandlungen auf. Eine wunderbare Elastizität und Energie, ein hohes Pathos der Empfindung kommt in dieser Bewegung zum Ausdruck.

[1]) Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh. XX (Wien 1899), S. 183 ff.

Charakteristisch Raffaelisch ist besonders die nach unten stark eingezogene Umrißlinie des Standbeines. Ganz gleichartig ist z. B. die Stellung der Apollostatue in der Schule von Athen (s. Abb. 1 u. 2) und das Bewegungsmotiv des stehenden Mannes in der Pythagorasgruppe desselben Freskos. Besonders deutlich wird die Übereinstimmung in der Albertinazeichnung (Fischel 150), die, wenn auch nicht von Raffaels Hand, doch sicher eine Kopie nach einer echten Skizze des Meisters ist. Wäre die Lucrezia von Peruzzi gezeichnet, dann müßte also Raffael das Motiv jenem entlehnt haben. Man braucht aber nur die dürftigen, unsicher stehenden, konventionell und eckig bewegten Frauen mit ihren spitzen Gesichtchen und ihren dürren Fingern in Peruzzis Fresken in S. Onofrio und im Kapitol und in den von Wickhoff publizierten Zeichnungen neben die Lucrezia zu halten, um den großen Abstand zwischen Peruzzis und Raffaels Formenanschauung zu erkennen und sich von der historischen und künstlerischen Unmöglichkeit einer solchen Voraussetzung zu überzeugen. Wenn Peruzzi sich später eine andere freiere Formenwelt geschaffen hat, dann verdankt er das eben den Vorbildern der großen Meister, vielleicht gerade solchen Anregungen, wie sie ihm die Lucrezia geben konnte. Das statuenhafte Motiv der edlen Römerin muß auf die Zeitgenossen großen Eindruck gemacht haben. Es klingt in manchem Werke der Zeit nach, z. B. auch in Beccafumis Penelope im Seminar in Venedig. Neben einem so starken Argumente, wie es die Übereinstimmung des Bewegungsmotives mit Raffaelischen Gestalten bildet, brauchte auf andere Momente kaum aufmerksam gemacht zu werden, auf den Reichtum und den Fluß der Gewandfalten, die mit ihren Aufraffungen und ihren spitzen Brüchen durchaus dem Stil der Schule von Athen entsprechen, oder auf die Form der Hände, auf die feine Beleuchtung der Formenränder, z. B. der Fußspitzen, u. a. m.

Die Komposition der Lucrezia wird also auf keinen Fall dem Schatze Raffaelischer Erfindungen entfremdet werden dürfen. Freilich bleibt dabei die Frage offen, wie weit die vorauszusetzende Zeichnung des Malers dem Stecher die Formen in den Einzelheiten vorbereitet habe, oder ob sich gar zwischen die flüchtige Skizze des Meisters und den Kupferstich eine für diesen besonders ausgeführte detaillierte Vorzeichnung von der Hand eines Schülers geschoben haben könne, wie man das nach Analogie der Gewohnheit der Stecher späterer Zeiten angenommen hat. Die Einfügung der Landschaft nach Lucas van Leyden (Susanna B. 33), die Architektur, die sicher nicht von Raffaels Hand gezeichnet ist, und die Übereinstimmung der Gesichtsbildung mit Marcantons klassizistischem Kopftypus sprechen für die Selbständigkeit des Stechers. Meinem Empfinden nach schließt schon die Feinfühligkeit und Diskretion in Umrißführung und Formengebung jedes vermittelnde, unvermeidlich verrohende Zwischenglied zwischen Originalzeichnung und Stich aus. Ein positiver Beweis hierfür läßt sich aber, wie ich glaube, aus der Beziehung der Lucrezia zu einem anderen etwa gleichzeitigen Kupferstiche Marcantons, zur *Dido* (B. 187), gewinnen. Es ist schon mehrfach angemerkt worden, daß der Dido dasselbe Bewegungsmotiv zugrunde liegt wie der Lucrezia. Der Unterkörper der Dido gibt fast ein Spiegelbild von dem der Lucrezia, das Spielbein ist aber weniger hoch gestellt, die Hüfte weniger ausgebogen. Die Oberkörper sind gleichseitig dargestellt; aber auch hier ist die Bewegung in der Dido weniger stark und energisch, weniger elastisch und pathetisch. Die Arme der Lucrezia sind mehr gehoben, das Haupt tiefer geneigt, die Bewegung des den Dolch führenden Armes ist nerviger, mehr gespannt und vom Affekt durchzuckt, auch geschickter dargestellt. Die Gestalt der Dido gibt also ein früheres Stadium in der Durchbildung des Motivs, das erst in der Lucrezia voll entwickelt erscheint; wie auch der Stich selber in der technischen Ausführung und in der gleichzeitigen Benutzung von Motiven nach Dürer



Abb. 5. Baldassare Peruzzi
Der »Triumph des Titus«, Federzeichnung (Ausschnitt), Louvre

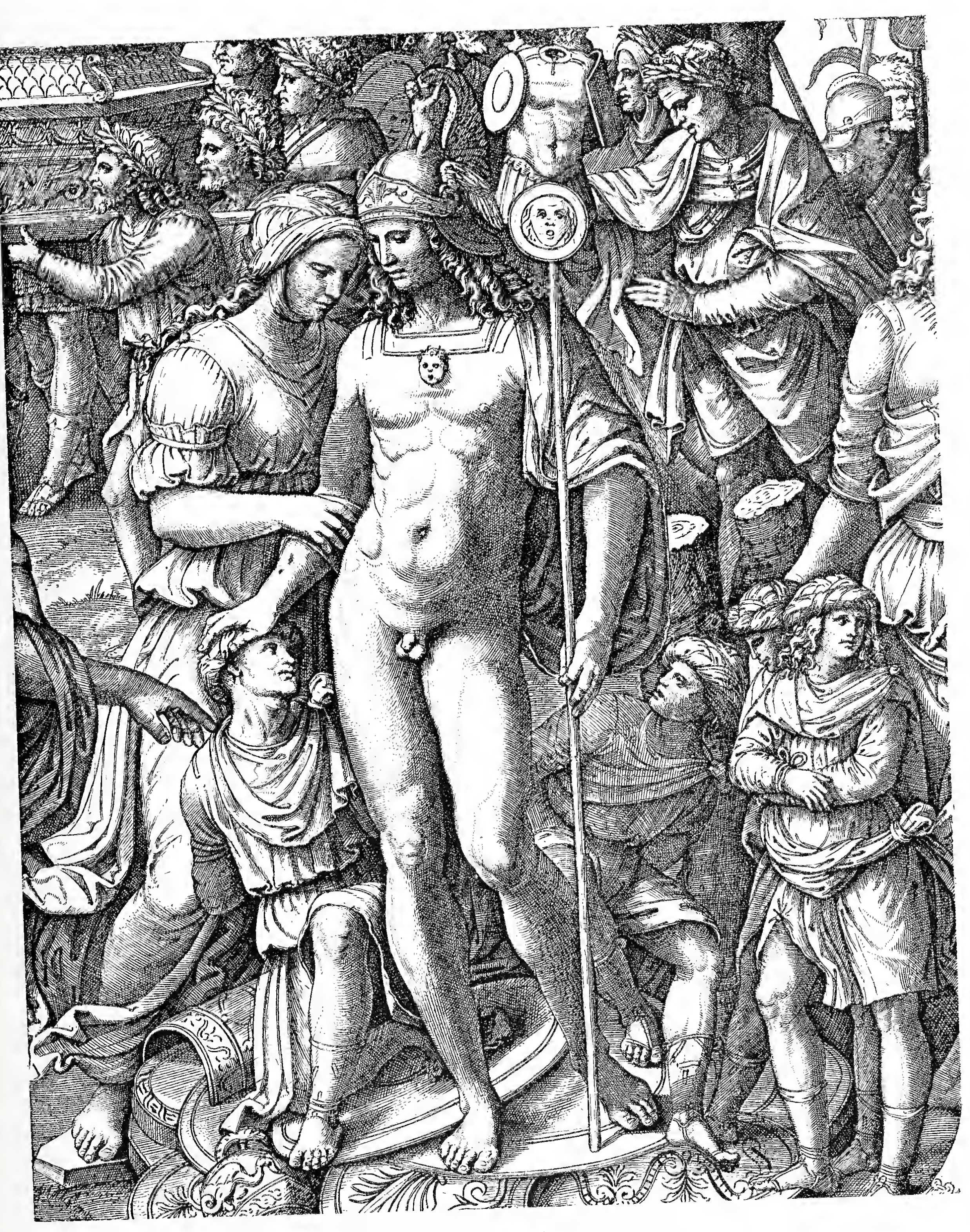


Abb. 6. Marcanton
Der »Triumph des Titus«, Kupferstich, B. 213 (Ausschnitt)

und Lucas van Leyden für den Hintergrund sich als eine frühere und unvollkommenere Arbeit deutlich zu erkennen gibt als die Lucrezia, deren Technik und Landschaft schon ganz durch das Vorbild des Holländers bestimmt sind. Delaborde hat das richtig beobachtet. Man braucht aber nun nicht mit ihm zu folgern, daß nicht die Lucrezia, wie Vasari erzählt, sondern die Dido der Stich gewesen sei, durch den sich Marcanton bei Raffael eingeführt hat.

Man wird sich den Vorgang vielleicht so vorzustellen haben, daß Marcanton zuerst, kurz nach seiner Ankunft in Rom, eine Skizze Raffaels in der Form der Dido in die Hände gefallen ist, daß ihm dann aber, während der Arbeit und während er durch die großen Meisterwerke in seiner Zeichenkunst und durch die Stiche des Lucas van Leyden in seiner Technik rapide Fortschritte machte, in einer Zeichnung Raffaels jene vollendetere Umgestaltung der Figur, die wir in der Lucrezia bewundern, vor die Augen trat, und daß er nun mit frischer Kraft die Aufgabe zum zweiten Male in Angriff nahm. Der Erfolg konnte ihn dann wohl berechtigen, mit seinem Werke vor den Meister selber zu treten. So würde es sich auch leicht erklären, warum er die offenbar ebenfalls als Lucrezia gedachte Gestalt des früheren Stiches nach Vollendung des neuen Blattes in eine Dido umgewandelt hat, nämlich um so zwei verschiedene Gegenstände zu gewinnen. Der Scheiterhaufen, der allein die Figur als Dido charakterisiert — die Inschrift würde auf beide Frauen passen —, scheint in der Tat erst nachträglich oder wenigstens während der Arbeit hinzugefügt zu sein. Die Flamme ist nicht sehr geschickt tief an den Rand des Stiches geführt, wohl um die Landschaft nicht zu beeinträchtigen[1]).

Ist das Verhältnis in der Tat so gewesen, wie ich es glaube wahrscheinlich gemacht zu haben, dann muß Marcanton auch als Zeichner doch in einem wesentlich günstigeren Lichte erscheinen, als man bisher fast durchgehends anzunehmen geneigt war. In Wickhoffs Vorstellung sinkt unser Stecher zum bloßen Techniker, der weder komponieren noch überhaupt zeichnen konnte, herab. Marcantons Erfindungsgabe ist allerdings dürftig. Man wird das zugeben müssen, auch wenn man, wie ich das zu tun geneigt bin, seine früheren, Bologneser Arbeiten für seine eigenen Erfindungen hält. Die Darstellungen haben alle stark literarischen Beigeschmack — das ist charakteristisch für den jungen Künstler gelehrter Bildung —, sie sind fast immer auch in den körperlichen Beziehungen der Gestalten zueinander unklar und oft recht ungeschickt geformt. Die gewaltigen Fortschritte, die der junge Stecher auch in der Zeichnung auf seiner Studienreise nach Venedig, Florenz und Rom macht, zeigen, daß sein eigenartiges, sich anschmiegendes Talent nur einen weiteren Gesichtskreis brauchte, um seine Fähigkeiten zu entwickeln. Beglaubigte Zeichnungen Marcantons sind uns nicht erhalten; was ihm zugeschrieben wird, kann der Kritik nicht standhalten[2]). Dem Lobe Vasaris[3]), der in solchen Dingen gewiß nicht milde urteilte, wird man aber doch wohl einiges Gewicht beilegen dürfen. Selbst wenn Marcanton für alle seine Stiche Vorzeichnungen benutzt haben sollte, was durchaus nicht erwiesen und auch nicht anzunehmen ist, so müßte man schon aus der Geschicklichkeit und Umsicht, mit der er die Formen, die in seinen Vorlagen jedenfalls nur in den großen Zügen angedeutet sein konnten, in

[1]) Delaborde behauptet (S. 214), daß die Landschaft überhaupt nicht vollendet worden sei.

[2]) Ich glaube nun allerdings eine Zeichnung von der Hand Marcantons aus seiner frühesten Zeit in der Sammlung des Hon. A. E. Gathorne-Hardy in London gefunden zu haben (Nr. 11 des Kataloges).

[3]) Siehe Vasari V, S. 404: »Il quale (Marcantonio) aveva miglior disegno che il suo maestro (Francia)« und S. 442, wo er die Zeichnungen des Stechers »molto belle« nennt.

scharfe, präzise Umrisse und regelmäßige, klare Schraffierungssysteme aufzulösen verstanden hat, schließen, daß er ein sicherer Zeichner gewesen sein müsse. Es ist wohl zu bedenken, daß er nicht, wie seine Nachfolger des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, mit traditionellen Liniensystemen arbeiten konnte, sondern die Strichgruppierungen, durch die er Modellierung und Licht- und Schattenwirkungen in so vollendeter Weise zu erreichen vermochte, erst selber sich erdenken und zurechtlegen mußte. Welches Formenverständnis und welche zeichnerische Fertigkeit dazu erforderlich war, das zeigen am besten die Arbeiten seiner schwächeren Vorgänger und seiner Schüler. Wirkliches Leben kann auch der reproduzierende Stecher der Form nur geben, wenn er sie in der Anschauung sich neu zu gestalten vermag.

Einen glänzenden Beweis für Marcantons Selbständigkeit auch in der verhältnismäßig genauen Reproduktion einer Vorlage bietet der große Stich, der unter dem Namen »*Der Triumph des Titus*« bekannt ist[1]) (B. 213) und zu dem die Vorzeichnung in der Sammlung des Louvre erhalten ist (s. Abb. 5 u. 6). Das Blatt ist verschiedenen Meistern zugewiesen worden, bis man mit dem Namen Sodomas der Wahrheit am nächsten kam, die dann Frizzoni[2]) mit seiner Zuschreibung an Peruzzi gefunden zu haben scheint. Weese[3]) will die Zeichnung allerdings nur als die Kopie eines bolognesischen Künstlers, der sie als Vorlage für den Stich ausgeführt habe, gelten lassen; sie ist jedoch den von Wickhoff publizierten Skizzen zu den Gemälden des Konservatorenpalastes, die Peruzzi wohl mit Recht zugeschrieben werden, sogar noch so weit überlegen, daß man mit dem Namen Peruzzis eher zu tief als zu hoch gegriffen zu haben scheint. Jedenfalls wird man, obwohl Zeichnung und Stich die Darstellung gleichseitig wiedergeben, nicht umhin können, das Louvreblatt als die Vorlage für den Stich anzuerkennen. Dazu zwingt die fast genaue Übereinstimmung der Maße — die Zeichnung ist nur ein wenig beschnitten — und einer Reihe von Details, besonders der Verzierungen, die fast immer in der Zeichnung viel sorgfältiger ausgeführt sind als im Stich. Auch die Architekturteile sind in der Zeichnung durchgehends viel genauer und verständnisvoller wiedergegeben als im Kupferstich, was übrigens ebenfalls für die Autorschaft Peruzzis ins Gewicht fällt.

Marcanton hat seine Vorlage, an die er sich in der Komposition ganz eng anschließt, stilistisch umgestaltet und in modernere, freiere und breitere Formen umgegossen. Die mageren, knochigen Extremitäten haben im Kupferstiche Fülle und Rundung gewonnen, die eckigen, steifen Bewegungen Kraft und Freiheit. Es lohnt sich, auf Einzelheiten einzugehen und jede Form in Zeichnung und Stich miteinander zu vergleichen. Man wird dann ohne weiteres zu der Überzeugung gelangen, daß die größere zeichnerische Geschicklichkeit und Beherrschung der Formen im Sinne der reifen Renaissancekunst unzweifelhaft auf seiten des Stechers liegt, daß die Zeichnung im Kupferstich nicht unwesentlich an Lebendigkeit und plastischer Wirkung gewonnen hat. Fast alle Gesichter sind mehr oder weniger verändert, antiken Formen genähert und ausdrucksvoller geworden. In den Bewegungen der Beine und Arme sind die übertriebenen Spreizungen und Eckigkeiten vermieden. In der Gruppe der beiden Krieger links z. B. umfaßt in der Zeichnung der jüngere den Arm des älteren, im Stich legt er seine Hand auf dessen Schulter. In der Zeichnung berührt die Frau in der Mitte

---

[1]) Wickhoff bringt die Darstellung mit Peruzzis Fresken im Konservatorenpalast in Rom in Zusammenhang und will in ihr eine Allegorie auf den dritten Punischen Krieg erkennen.

[2]) Il Buonarroti. 1871, S. 62. Und: Arte italiana del Rinascimento (Milano 1891), S. 198f.

[3]) Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina. Leipzig 1894, S. 517.

den Arm des nackten Kriegers neben ihr und scheint mit dem Finger in seine Seite zu stechen, im Kupferstich ist diese Bewegung des Besänftigens erst zum Verständnis gebracht und natürlich dargestellt worden. Der steife Arm mit den mageren Fingern des von hinten gesehenen gepanzerten Kriegers zur Rechten ist vom Stecher durch voll und breit gezeichnete, frei und energisch bewegte Glieder ersetzt worden. Die Beispiele ließen sich häufen. Überall tritt die Überlegenheit des Stechers über den Verfertiger der Zeichnung deutlich hervor.

Zur Anfertigung des Stiches nach Peruzzis Zeichnung mag Marcanton durch äußere Umstände, vielleicht durch einen Auftrag, veranlaßt worden sein. Es darf bei dieser Gelegenheit an Vasaris Erzählung von dem Streit, den der Stecher mit Baccio Bandinelli vor dem Papste auszufechten gehabt hat, erinnert werden[1]. Der Bildhauer war mit dem Martyrium des hl. Laurentius, das Marcanton nach einer Zeichnung von ihm gestochen hatte, sehr unzufrieden und beklagte sich, daß der Stecher seine Zeichnung verunstaltet hätte. Der Papst entschied zugunsten Marcantons, der nach seinem Urteil sogar zahlreiche Fehler der Zeichnung verbessert hätte. Unter den Kupferstichen Marcantons aus seiner Bologneser Zeit können wir nur für einen, für die *Taufe Christi* (B. 22), das Vorbild in einem erhaltenen Werke eines bekannten Künstlers nachweisen. Die Zeichnung der drei Hauptfiguren stimmt fast genau mit der entsprechenden Gruppe in Francias Gemälde der Galerie zu Hampton-Court überein. Der zweite Engel und die Gruppe im Hintergrunde hat der Stecher fortgelassen und eine Landschaft eigenen Stils hinzugefügt. Die Sammlung der Uffizi besitzt das Fragment einer Zeichnung, die wohl von Francia herrühren und die Vorlage für den Stich gebildet haben könnte [2].

Auf seiner Wanderschaft nach Rom muß Marcanton längere Zeit in Florenz Aufenthalt genommen und wie so viele andere Künstler bewundernd und zeichnend vor Michelangelos Karton der Schlacht von Pisa gestanden haben. Aber auch hier ist ihm — leider — der Gedanke, das Meisterwerk als solches durch die Mittel seiner Kunst wiederzugeben, nicht in den Sinn gekommen. Nur einzelne Gestalten, die ihm als interessante Bewegungsmotive zu Studienblättern besonders geeignet scheinen mochten, hat er aus der Fülle herausgegriffen. In einem Blatte (B. 488) hat er eine einzelne Figur, den auf das Ufer kletternden nackten Krieger, wiedergegeben, in einem zweiten (B. 487) hat er eine Gruppe von drei Kriegern aus Michelangelos Karton, wie es scheint, nach eigenem Gutdünken willkürlich zusammengestellt und mit einer Landschaft nach Lucas van Leyden (B. 128) ausgestattet[3]. Hirth setzt sehr richtig den ersten Stich in die Florentiner Zeit. Die Stichelführung ist noch metallisch hart und schwer, die Landschaft nach Dürers kleinem Kurier kopiert, das zweite Blatt ist 1510 datiert und sicher schon in Rom entstanden. Nicht nur in der Landschaft, sondern auch in der Technik wird der Einfluß des Lucas van Leyden deutlich fühlbar. Um dieselbe Zeit müssen auch die beiden anderen Stiche Marcantons nach Michelangelo, die *Vertreibung aus dem Paradiese* (B. 2) und die *Söhne Noahs* (B. 464), entstanden sein, die beide Gruppen von der Decke der Sixtinischen Kapelle ziemlich genau, aber doch mit Abweichungen im einzelnen — z. B. ist der linke Fuß des hinteren der Söhne Noahs im Stich ergänzt —,

[1]) Vasari V, S. 418 f.

[2]) Eine andere Zeichnung derselben Sammlung ist wohl nur eine Kopie nach dem Stiche, der übrigens von Passavant (V, S. 197) Francia selber zugeschrieben wird.

[3]) Siehe Zeitschr. f. bild. Kunst XIII (1878), S. 136 und Hirth, a. a. O., S. 2 ff. Der Stich B. 472, der den die Hosen anziehenden Alten aus dem Karton wiedergibt, scheint nicht von Marcanton gefertigt zu sein. Mariette (Abécédario) bezeichnet ihn als eine Arbeit Agostino Venezianos, mit dessen frühestem, vorrömischem Stil das Blatt allerdings viel Ähnlichkeit zeigt.

wiedergeben. Die Autorschaft Marcantons ist aber nicht ohne Berechtigung angezweifelt worden. Hirth vermutet, daß der Mars in dem Kupferstiche *Mars, Venus und Amor* (B. 345), der »16. Dezember (?) 1508« datiert ist, also gleichzeitig mit der Einzelfigur des Kletterers in Florenz entstanden sein wird, auf eine Gestalt aus Michelangelos Karton zurückgehe. Der Gesichtstypus des Mars ist in der Tat derselbe wie der des sitzenden Kriegers in den »Kletterern« von 1510 und auch seine Stellung ähnelt der jener Figur des Kartons. Kautzsch [1]) glaubt, daß eine Zeichnung Michelangelos nach dem Torso von Belvedere dem Stecher als Vorlage gedient habe. Hirth hat auch schon erkannt, daß der Amor eine Nachbildung von Verrocchios Putto mit dem Delphin im Hofe des Palazzo Vecchio ist, den Marcanton auch in der gleichzeitigen »kauernden Venus« (B. 313) verwendet hat. In dem fliegenden Gewandstücke klingt noch die Bewegung des Delphins nach. Das Urbild der Venus wird wohl ebenfalls in Florenz zu suchen sein. Der Unterkörper ähnelt in Stellung und Formen der Venus von Lorenzo di Credi. Die Landschaft ist dürerisch [2]). Der Stich Mars, Venus und Amor ist also jedenfalls nicht die einheitliche Komposition eines bestimmten Meisters, also natürlich auch nicht Signorellis, dem sie Morelli [3]) zugeschrieben hat, sondern eine Zusammenstellung von Gestalten verschiedenartiger Herkunft, die ohne Zweifel der Stecher selber, allerdings nicht sehr geschickt und glücklich, ausgeführt hat, und die sicher eine mehr oder weniger starke Umgestaltung der entlehnten Figuren nötig gemacht haben wird.

Von den Kupferstichen Marcantons, die Kompositionen Raffaels in einer von den ausgeführten Gemälden wesentlich abweichenden Form wiedergeben, ist *Adam und Eva* (B. 1) schon in anderem Zusammenhange besprochen worden. Wie für diesen Kupferstich, können wir auch für einen anderen, den *Parnaß* (B. 247), der zu dem Fresko der Camera della Segnatura in ähnlichem Verhältnis steht, aus einer erhaltenen Zeichnung den Nachweis führen, daß er die Komposition in einem früheren Stadium der Entwicklung wiedergibt. Marcantons Stich weicht von dem Fresko ganz erheblich ab. Die ganze Raumeinteilung ist anders, die Gestalten stehen weiter auseinander, die ganze Komposition ist loser und leerer, die Bewegungen gleichförmiger, viel weniger variiert und rhythmisch abgewogen, als im Fresko. Hier sind einzelne Gestalten, z. B. die Gruppe der beiden stehenden Männer rechts, verändert, andere hinzugefügt, wie besonders die wirkungsvoll vorgelagerten Frauen vorn links und rechts von der Türumrahmung. Apollo spielt im Stich eine Lyra und nicht die Geige wie im Fresko; dagegen hält hier die Muse rechts von Apollo eine Lyra, dort ein Buch. Im Stich schweben in der Luft fünf Amoretten, die im Fresko fehlen; auch die Baumgruppen sind hier weniger stark als im Stich, wo sie sehr störend und teilend wirken. Es scheint mir ausgeschlossen, daß der Kupferstich, wie Springer [4]) annahm, die selbständige

---

[1]) Repertorium XXII (1899), S. 183 ff. m. Abb.

[2]) Wickhoff, a. a. O. S. 192 behauptet, daß die Landschaft zum Teil dem großen Satyr, zum Teil der Apokalypse entlehnt sei, was aber nicht der Fall ist. Es gibt noch einige andere Stiche Marcantons aus seiner vorrömischen Zeit, deren Landschaften nach Stichen Dürers kopiert zu sein scheinen, für die aber die Vorbilder nicht nachzuweisen sind; z. B. die Geburt Christi (B. 16), hl. Georg (B. 98), Pyramus und Thisbe (B. 322), Vulkan, Venus und Amor (B. 326), der Mann mit der Schlange (B. 396), Filoteo Achillini (B. 469). Wenn unser Stecher diese Landschaften ohne bestimmte Vorbilder, im Stile Dürers, aus Elementen seiner Hintergründe selber zusammengesetzt hat, dann wird man seiner Geschicklichkeit und Anpassungsfähigkeit an den fremden Stil die Bewunderung nicht versagen können.

[3]) Morelli, Galerie Borghese usw. Leipzig 1890, S. 358 und Anm. 2.

[4]) Springer, Raffael und Michelangelo. Leipzig 1883, I, S. 229.

Arbeit eines späteren Künstlers nach dem Fresko sei. Der Stich kann der Technik nach überhaupt nur wenige Jahre nach dem Fresko entstanden sein. Es ist auch ganz undenkbar, daß ein Künstler angesichts des Freskos eine solche Rückbildung vornehmen könnte. Den strikten Beweis dafür, daß die Komposition des Stiches von Raffael selber herrührt, liefern zwei echte Zeichnungen des Meisters. Die eine, im British Museum (Fischel 117), gibt den rechts mit ausgestreckten Händen stehenden Mann ganz in der Form wie im Stiche, die andere, in Oxford (Fischel 113), zeigt die schwebende Melpomene links von Apollo mit derselben Rückwendung des Kopfes wie im Stiche, während im Fresko diese Gestalt geradeaus blickt.

In der gleichen Fassung finden sich nun diese beiden durch echte Zeichnungen als Raffaelisch beglaubigten Gestalten in einer Skizze in Oxford (Fischel 122), die die Komposition in einer Form wiedergibt, die dem Stich sehr nahe steht, aber doch wieder eine Reihe von Zügen, abweichend vom Stich, mit dem Fresko gemein hat. Apollo ist geigend dargestellt wie im Fresko, nicht lyraspielend wie im Stich, die Engel in der Luft fehlen wie im Fresko, die Stellungen Dantes, des sitzenden Mannes links von ihm und der Muse links von Apollo sind denen im Fresko ähnlicher als im Kupferstich; ebenso hält die Muse rechts von Apollo die Lyra, nicht wie im Stich ein Buch; die ganz links stehende Muse der Gruppe rechts von Apollo ist in der Zeichnung und im Fresko ganz anders als im Stich. Die von hinten gesehene Muse dieser Gruppe, die im Kupferstich fehlt, ist hier schon hinzugefügt. Diese Abweichungen, deren sich übrigens bei genauerer Vergleichung noch mehrere nachweisen ließen, zwingen zu dem Schlusse, daß die Zeichnung in Oxford eine Fassung der Komposition wiedergibt, die zwischen der im Kupferstich erhaltenen und der des Freskos liegt. Dem Gemälde gegenüber ist allerdings die Komposition in Zeichnung und Stich so viel unvollkommener, daß man die Zweifel der Forscher wohl begreifen kann. Der Fortschritt ist ungeheuer. Das braucht nicht dargelegt zu werden; aber wir können mehrfach an Studienreihen, die das Glück uns erhalten hat, beobachten, wie Raffael seine Gestaltungen von einer Skizze zur anderen durch oft starke Umbildungen der Vollendung entgegenführt. Die Oxforder Zeichnung ist ohne Zweifel eine Kopie nach Raffaels Zeichnung, und zwar eine so schlechte, daß die Abneigung, dieses »abscheuliche« Blatt, wie Morelli es nannte, mit dem Meister in eine wenn auch nur mittelbare Verbindung zu bringen, leicht verständlich ist. Dennoch darf man das Blatt auf keinen Fall für eine Fälschung ansehen, wie Fischel das getan hat, allerdings nicht ohne im Nachsatz diese Behauptung halb zu widerrufen. Nach der Oxforder Zeichnung, oder ihrem vorauszusetzenden Original, können wir uns nun sehr gut eine Vorstellung machen von der Zeichnung Raffaels, die Marcanton zur Ausführung seines Kupferstiches benutzt hat. Es kann das also auch wieder nur eine flüchtige Skizze gewesen sein. Für unsere Begriffe von Reproduktion, selbst der freiesten, ist es allerdings schwer begreiflich, warum Marcanton sich für seinen Stich, den er noch dazu durch die Aufschrift: »Raphael pinxit in Vaticano« ausdrücklich als eine Nachbildung nach dem Gemälde bezeichnet hat, nicht eine mit dem Fresko wenigstens in der Komposition genauer übereinstimmende Zeichnung verschafft hat. Man sollte meinen, daß er das Gemälde, das zur Zeit, als er den Stich ausführte, schon mehrere Jahre vollendet gewesen sein muß, nie gesehen hätte. Sollten die Stanzen, die damals als Gemächer des Papstes dienten, wirklich so schwer zugänglich gewesen sein? Wir werden wohl eher annehmen müssen, daß der Stecher auf die Nachbildung als solche gar keinen Wert gelegt, sondern nur mit Hilfe einer Raffaelischen Zeichnung einen ansprechend wirkenden Stich zustande zu bringen beabsichtigt habe.

Fast noch merkwürdiger ist es, daß Marcanton auch Tafelbilder Raffaels, selbst solche, die, wie die Madonna di Foligno, damals in einer Kirche zu Rom aufgestellt waren, nicht nach dem fertigen Gemälde oder auch nur in der endgültigen Fassung der Komposition gestochen hat. Auch hier begnügte er sich mit einer Studie für die Hauptgruppe. Ja, er scheint hier sogar mehrere Stiche nach verschiedenen Entwürfen ausgeführt zu haben. Die *Madonna mit dem Kinde auf Wolken mit drei Engeln* (B. 47) gibt das Motiv in einer vom Gemälde sehr stark abweichenden Form[1]). Näher kommen dem Bilde zwei andere Kupferstiche Marcantons (B. 52 u. 53). Ihr Zusammenhang mit dem Gemälde wird auch durch Vasaris Worte (V, S. 413): »Ed in un mezzo foglio la nostra Donna che Raffaello aveva dipinto nella tavola d'Araceli« bestätigt. Beide Stiche sind gegenseitig zum Bilde. Sie gleichen einander viel mehr als dem Gemälde. Wesentlich verschieden ist nur die Haltung der linken Hand der Madonna, in B. 53 ist ihre rechte Hand der im Bilde ähnlicher als in B. 52. Der erste Stich (B. 53) muß aber der Technik nach, die viel Verwandtschaft mit der Erscheinung Gottes bei Noah (B. 3) hat, doch früher entstanden sein als der zweite (B. 52), der auch schon die Tafel, die Marcanton, wie es scheint, erst seit etwa 1515 als Bezeichnung anzubringen pflegte, aufweist. Die Stiche sind nicht einer nach dem anderen kopiert, sondern, wie die Verschiedenheit der Taillenführung zeigt, selbständig nach verschiedenen Zeichnungen Raffaels hergestellt. Beide könnten wohl von Marcanton herrühren, gehören aber keineswegs zu seinen besten Arbeiten, so daß man wohl an die Beihilfe von Schülern denken könnte. Die Vasari-Society hat 1906 eine sehr gute Zeichnung des British Museum unter Raffaels Namen publiziert, die das Motiv der Madonna di Foligno gleichseitig zum Bilde aber in einer wesentlich abweichenden Form bietet. Das Kind liegt auf dem Schoße der Mutter, im Bilde und in den Stichen steigt es vom Schoße der Mutter herab. Die Zeichnung gibt also eine Fassung, die dieser charakteristischen Umbildung des Motives vorhergegangen sein muß.

Ein zweites Beispiel dieser Art ist Marcantons Kupferstich nach Raffaels *hl. Cäcilie* in der Pinakothek zu Bologna (B. 116). Das Gemälde wurde dem Maler 1513 in Auftrag gegeben, aber erst um 1516 vollendet. Der Stich stimmt eigentlich nur in der allgemeinen Anordnung der fünf Heiligen mit dem Gemälde überein; Stellung und Kopfhaltung aller Gestalten sind von denen im Bilde wesentlich verschieden. Die Engelgruppe ist im Bilde vollständig anders als im Stiche. Alle Motive sind im Kupferstiche einfacher und erinnern an frühere Werke Raffaels, z. B. der lesende Bischof an eine Gestalt der Ansidei-Madonna. Die Änderungen im Gemälde sind wesentlich und außerordentlich glücklich; der Fortschritt von der Komposition des Stiches zu der des Bildes ist sehr groß. Alles ist ausdrucksvoller, bewegter, mannigfaltiger und doch harmonischer, abgerundeter geworden. Marcantons Stich ist, nach der Technik zu urteilen, noch vor 1515, also vielleicht vor der Vollendung des Bildes, entstanden. Wie in anderen Arbeiten unseres Stechers nach Raffael können wir auch hier an den schwachen Teilen, z. B. der verzeichneten Schulter der hl. Cäcilie, an den leeren Flächen, besonders im Gewande des hl. Paulus und der hl. Cäcilie, mit dem Finger auf die Stellen weisen, an denen die flüchtige Skizze des Meisters ihn im Stich ließ und zu Nachlässigkeiten und Konventionalitäten verführte. Wir können auch in den Typen spezifisch Marcantonische Bildungen wiedererkennen. Man beachte z. B. die Ähnlichkeit des Kopfes der hl. Cäcilie

[1]) Über die schwache Kopie nach diesem Stiche in der Sammlung zu Düsseldorf, die Andreas Müller (Ein Kupferstich von Raffael, Düsseldorf 1860) für eine eigenhändige Arbeit Raffaels ausgeben wollte, braucht heute wohl kein Wort mehr verloren zu werden.

mit dem der Venus (B. 311), der hl. Barbara mit Frauenköpfen im »Triumph des Titus« usw. Marcanton ist in der Bildung seiner Typen sehr eigenmächtig und sehr konservativ. Die dürftige Ausführung der im Gemälde reichlich angebrachten und fein ausgearbeiteten Musikinstrumente und anderer Details weist ebenfalls darauf hin, daß Marcanton nur eine flüchtige Skizze Raffaels vorgelegen hat[1]).

Von Kupferstichen Marcantons, die zu ausgeführten Werken Raffaels in Beziehung stehen, ist nur noch die sogenannte *hl. Familie mit dem Palmbaum* (B. 62) zu nennen, die die Hauptgruppe aus der Madonna del divino amore in Neapel wiedergibt, und zwar auch hier mit Abweichungen, die darauf schließen lassen, daß der Stecher einen früheren Entwurf Raffaels selbständig ausgestaltet hat. Die Komposition ist im Stich viel weniger geschlossen und intim, die Gestalten stehen weiter auseinander als im Bilde. Die auffälligsten Verschiedenheiten bemerkt man in der Haltung der linken Hand und des rechten Armes der Elisabeth. Besonders beachtenswert ist der Unterschied in der Haltung der Köpfe der beiden Frauen, die im Stich beide nach der gleichen Richtung gewandt, im Gemälde in außerordentlich glücklicher Weise einander zugeneigt sind. Die Szene, die auf dem Bilde in einem Innenraume sich abspielt, hat Marcanton in eine Landschaft, wohl sicher eigener Erfindung, die noch Anklänge an Lucas van Leyden aufweist, in den Hauptzügen aber schon ganz römischen Charakter zeigt, verlegt. Der Kupferstich trägt schon die Tafel als Bezeichnung und gehört in die Zeit zwischen 1515 und 1520.

Der Vollständigkeit wegen muß hier auch der Kupferstich *Davids Sieg über Goliath* (B. 10) erwähnt werden, in dem die Hauptmotive des Raffaelischen Freskos in den Loggien zu einer ganz selbständigen Komposition, in der die Landschaft eine größere Rolle spielt, ausgeweitet ist. Der Stich, der nur im späteren Zustande der Platte Marcantons Zeichen, die Tafel, trägt, ist nicht ohne Berechtigung unserm Künstler abgesprochen worden. Es ist wohl möglich, daß er von einem Schüler Marcantons (nach Zani von Agostino Veneziano) nach einer Komposition, die, wie Übertreibungen der Bewegungen und der Größenverhältnisse wahrscheinlich machen, von einem Raffaelschüler (Giulio Romano?) mit Benutzung des Freskos ausgeführt war, gestochen worden ist.

Die Zahl der Kupferstiche, in denen Marcanton Kompositionen von ausgeführten Gemälden Raffaels wiedergegeben hat, ist, wie man sieht, verhältnismäßig sehr klein. Man müßte sich hierüber wundern, wenn man annehmen wollte, daß Marcanton die Absicht gehabt hätte, ausgeführte Kunstwerke als solche zu reproduzieren. Das hat ihm jedoch offenbar ganz fern gelegen. Es wäre sonst kaum zu begreifen, daß er so wenig planmäßig vorgegangen ist und eine Fülle der wirkungsvollsten, viel bewunderten Schöpfungen des gefeierten Meisters unbeachtet gelassen hat. Hätte der Stecher wirklich unter Raffaels Augen und in seinem Auftrage, nach seinen Vorlagen gearbeitet, wie man anzunehmen pflegt, dann wäre es ganz unverständlich, weshalb er so viele Kompositionen Raffaels nicht in ihrer endgültigen Form gestochen hat. Man sollte doch meinen, daß Raffael den Wunsch gehabt haben müsse, seine Schöpfungen nicht in der Form unausgereifter, in vielen Teilen mangelhafter Vorstudien, sondern in der letzten von ihm gutgeheißenen Fassung vervielfältigt zu sehen, und daß er die Verquickung seiner Kompositionen mit fremdartigen Hintergründen unmöglich gutgeheißen haben könne. An eine intime geschäftliche und künstlerische Beziehung des Stechers zum

[1]) Die Zeichnung der Sammlung Dutuit (Fischel 354) ebenso wie die Köpfe in Chatsworth (Fischel 355) sind Kopien nach dem Kupferstich.

Maler wird man deshalb kaum glauben dürfen. Wenn Marcanton nur in einzelnen Fällen Raffaels Kompositionen genauer wiedergibt, in anderen sich mit Vorstudien, die von den ausgeführten Gemälden wesentlich abweichen, begnügt, dann wird man wohl schließen müssen, daß ihm andere Zeichnungen des Meisters nicht oder nur schwer erreichbar gewesen sind, und daß er selber keinen großen Wert darauf gelegt haben kann, die Darstellungen nach der letzten Redaktion wiederzugeben. Er hat also augenscheinlich überhaupt gar nicht Gemälde Raffaels reproduzieren, sondern nur die Zeichnungen des Meisters, die ihm zugänglich waren und geeignet schienen, zur Herstellung schöner und verkäuflicher Kupferstichbilder benutzen wollen. Sicher kam es ihm wesentlich auf die »Erfindungen« an, denn in erster Linie hatten seine Stiche den Zweck, den Künstlern Studienmaterial und Vorbilder zu liefern. Vasari sagt (V, S. 417) ausdrücklich, daß Marcanton die Folgen der Apostel und Heiligen gestochen habe, damit die armen Maler, die nicht viel zeichnen könnten, sich ihrer für ihre Bedürfnisse bedienen möchten. Und tatsächlich sind Marcantons Stiche, besonders die nach Raffael, nicht nur in der Kleinkunst unendlich oft benutzt, sondern auch von Malern vielfach als Vorlagen verwendet worden. Eine Änderung dieses Gesichtspunktes in einer späteren Epoche seiner Tätigkeit läßt sich nicht feststellen; vielmehr beweist sein Streit mit Bandinelli, daß er immer seine Vorlagen in eigenmächtiger Weise zu behandeln gewohnt war.

Die Vorliebe für antike, mythologische und allegorische Gegenstände, die der in Bologna in gelehrter Umgebung aufgewachsene und klassisch gebildete Stecher in seinen frühen Werken zu erkennen gibt, bewahrt er auch als reifer Meister in seiner Tätigkeit in Rom. In Marcantons ganzem Werke stehen etwa 120 religiösen Darstellungen, unter denen die wesentlich aus Geschäftsinteresse gearbeiteten Folgen der Apostel und der kleinen Heiligen allein 87 Nummern umfassen, nicht weniger als ungefähr 150 Stiche mythologischen oder allegorischen Inhaltes gegenüber. Unter den Blättern, die sicher oder wahrscheinlich nach Raffael gestochen sind, befinden sich, abgesehen von den kleinen Heiligen und den Aposteln, nur 21 religiöse Darstellungen, dagegen 32, die antike Stoffe behandeln. Diese antikisierende Tendenz, die auch in der Formbildung aller Gestaltungen, selbst der religiösen Inhaltes, und besonders, wie schon mehrfach erwähnt, in den Typen zum Ausdrucke kommt, ist eine charakteristische, persönliche Note in Marcantons Tätigkeit. Sie hat also ihren Ursprung nicht in den Anregungen Peruzzis oder Raffaels, sie entwickelt sich vielmehr, unabhängig von der großen Kunst, in gewissem Sinne sogar im Gegensatze zu ihr, unter dem Einflusse des literarischen und archäologischen Kreises, mit dem der Stecher in Beziehung gestanden zu haben scheint.

Für das Verhältnis Marcantons zu seinen Vorlagen, wie wir es aus den bisherigen Betrachtungen kennen gelernt haben, ist es nun ganz charakteristisch, daß den wenigen Stichen, die mit ausgeführten Werken Raffaels Beziehung haben, eine weit größere Reihe gegenübersteht, denen Zeichnungen des Malers zugrunde liegen, die nicht für die Ausführung von Gemälden benutzt worden sind, vielleicht sogar nicht einmal dazu bestimmt waren. Die Tradition und die Stilkritik haben zahlreiche Stiche Marcantons mehr oder weniger überzeugend mit Raffael in Verbindung gebracht. Leider lassen sich aber nur für zwei von diesen Stichen die Vorlagen in erhaltenen echten Zeichnungen des Urbinaten nachweisen. Alle übrigen Blätter, selbst die wenigen, die von der modernen Kritik vermutungsweise als Vorzeichnungen Raffaels oder seiner Schüler für Stiche Marcantons angesehen werden, erweisen sich bei genauerem Studium durchweg als Kopien nach den Kupferstichen. Es sollen hier nur einige charakteristische Beispiele, die über das Schicksal der ganzen Gruppe entscheiden, herausgegriffen werden.

Im Louvre befindet sich eine lavierte, weiß gehöhte Federzeichnung, die auch noch von Fischel (Nr. 361) als Vorlage für Marcantons Stich »Die fünf Heiligen« (B. 113) von der Hand eines Raffaelschülers anerkannt wird. Die Komposition rührt sicher nicht

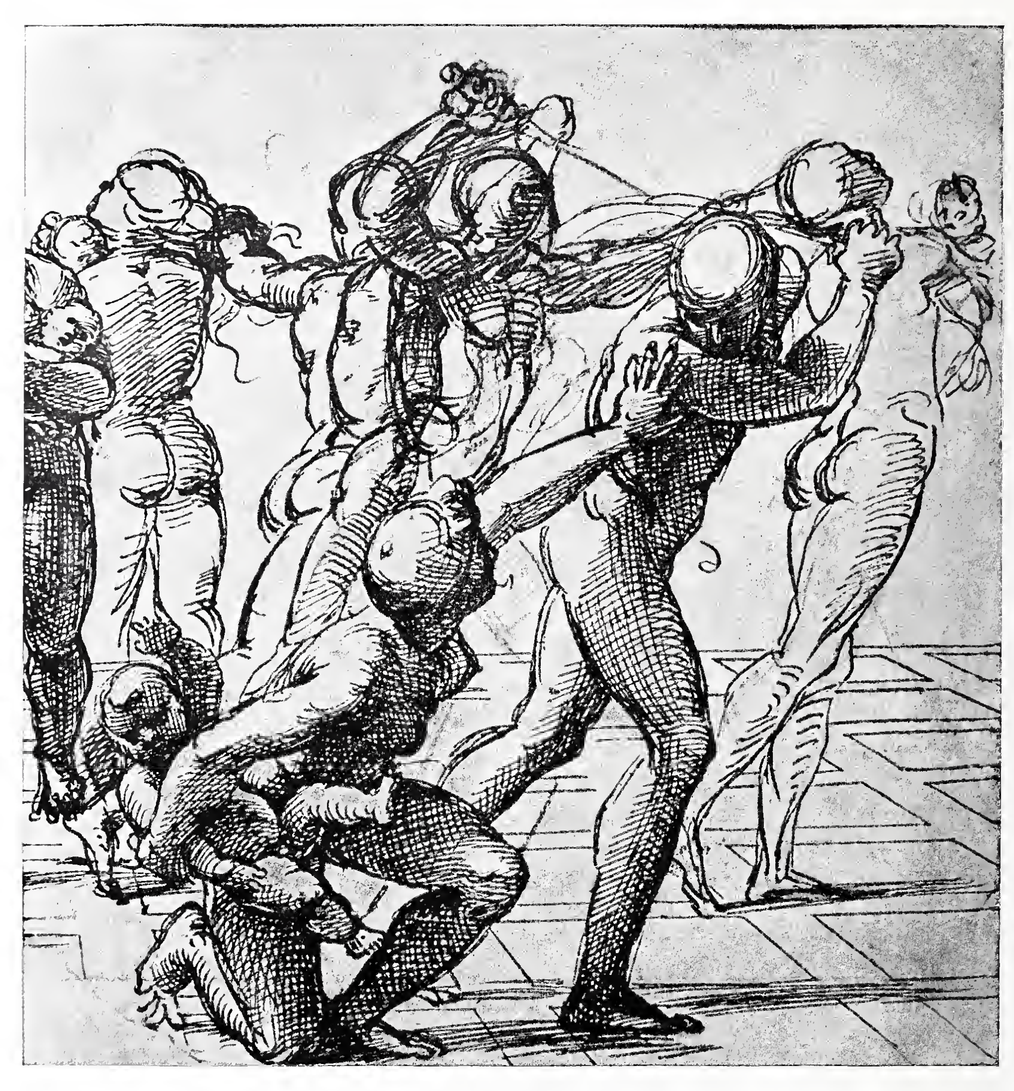


Abb. 7. Raffael
Der Bethlehemitische Kindermord, Zeichnung (Ausschnitt)
London, British Museum

von Raffael her, sie ist aus verschiedenen Motiven zusammengesetzt. Die Gruppe Christi mit Maria und Johannes ist eine freie Umbildung der entsprechenden Gestalten der »Disputa«, beim Paulus ist die Haltung der Arme der des Apostels Paulus (B. 76), die Fußstellung der des Christus (B. 74) entlehnt und für die Gestalt der hl. Katharina wird

man ähnlichen Ursprung vermuten dürfen. In der Ausführung erweist sich die Zeichnung, die fast die gleiche Größe hat wie der Stich, als eine ziemlich genaue, dürftige Nachzeichnung nach dem Stiche, die zahlreiche Details ausläßt, und besonders deutlich

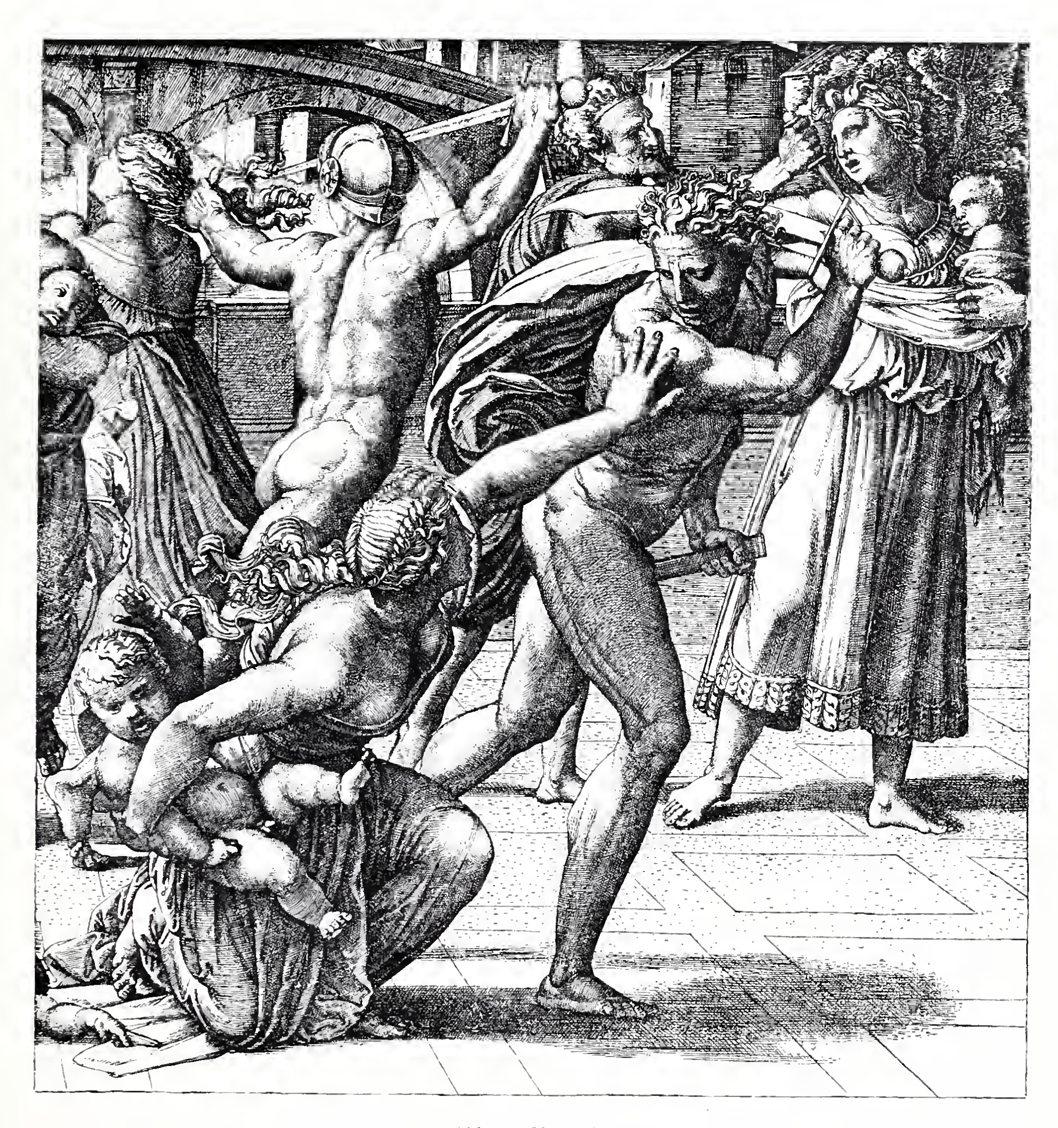


Abb. 8. Marcanton
Der Bethlehemitische Kindermord
Kupferstich, B. 18 (Ausschnitt)

z. B. in der verunglückten Stellung des rechten Fußes des hl. Paulus dem Stich gegenüber viele Mängel aufweist.

Ganz dasselbe ist das Verhältnis der gleichartigen und gleichwertigen Zeichnungen mit der Pietà (Vierge au bras nu, B. 34) und dem Morbetto (B. 417) zu den Stichen

Marcantons. Die Zeichnung der Pietà im Louvre ist schon von Ruland und Fischel (Nr. 392) als Kopie nach dem Stich erkannt worden[1]); für die Originalität der Zeichnung zum »Morbetto« in den Uffizi spricht nur die Gegenseitigkeit des Stiches zur Zeichnung. Man könnte diesen Umstand aber vielleicht z. B. dadurch erklären, daß die Zeichnung nach der gegenseitigen Kopie des Kupferstiches gefertigt worden sei. Jedenfalls ist sie, wie schon Passavant und Delaborde bemerkt haben, in allen Einzelheiten wesentlich schwächer als der Stich. Ebenso steht es mit der Dresdener Zeichnung des Martyriums der hl. Cäcilie (Felicitas, Fischel 292, B. 117) und mit einigen angeblichen Vorlagen für Apostel der Folge B. 64—76 in Chatsworth (Fischel 459, 466 und 468). Man wird sich auch kaum darüber wundern dürfen, daß die Originalzeichnungen Raffaels, die Marcanton benutzt hat, während oder nach seiner Arbeit zugrunde gegangen sind. Man wird es vielmehr als besonders glücklichen Zufall ansehen müssen, daß uns wenigstens zwei Zeichnungen Raffaels erhalten geblieben sind, in denen man wohl die unmittelbaren Vorlagen für zwei Kupferstiche Marcantons, den Kindermord (B. 18 u. 20) und die Pietà (B. 37), erkennen darf.

Von dem *Kindermord* existieren zwei Kupferstiche (B. 18 u. 20), die sich, abgesehen von geringfügigen Äußerlichkeiten, nur im Stil der Zeichnung und in der Technik voneinander unterscheiden. Über das Verhältnis dieser beiden Platten zueinander ist viel gestritten worden. Auch hier hat Hirth vollkommen das Richtige getroffen, wenn er beide Stiche für Werke Marcantons, den einen (B. 18, s. Abb. 8) für die frühere Ausführung, den anderen für eine nur wenig spätere, eigenhändige Wiederholung erklärt. 1514 hat Araldi den Kupferstich an der Decke in S. Paolo zu Parma kopiert. Die erste Platte gehört also sicher zu den früheren Arbeiten unseres Stechers in Rom; die Komposition entspricht, wie stets anerkannt worden ist, dem Stil Raffaels zur Zeit der Segnaturafresken. Von den Zeichnungen, die als Vorlagen für Marcantons berühmten Kupferstich gelten, oder wenigstens galten, sind drei (Nr. 377, 378, 382) von Fischel mit vollem Recht für Kopien nach dem Stich, eine vierte (383) für eine Kopie nach einem anderen Blatte bezeichnet worden. Ich glaube sicher, daß auch die Rötelzeichnung in Windsor (Fischel 379: Giulio Romano) zu dieser Gattung gehört. Besonders die Lücken in der Darstellung scheinen mir zu beweisen, daß es sich auch hier um eine Nachzeichnung nach dem Stiche, und zwar von der Hand eines Michelangelo-Nachahmers, handelt. Ein Blatt der Albertina (Fischel 381) gibt bloß eine Figur der Darstellung in zwei Skizzen[2]).

Nur in dem Blatte des British Museum (Fischel 380) scheint mir eine echte Zeichnung Raffaels, und zwar diejenige, die Marcanton für seinen Stich benutzt hat, bewahrt zu sein, *allerdings fast ganz bedeckt von den Federstrichen einer späteren rohen Hand* (s. Abb. 7). An einzelnen Stellen jedoch kann man noch Züge des Kreidestiftes entdecken, die in ihrem Charakter z. B. denen auf der Zeichnung für das Relief mit der Kampfszene der Schule von Athen (British Museum, Fischel 176) gleichen. Es fehlen in der Zeichnung die Gruppen des zweiten Planes, also links die am Boden knieende Mutter und die nach links hinten fliehende, von einem Krieger verfolgte Frau, ferner die hinter der ersten Vordergrundgruppe zur Linken nach rechts fliehende Frau und auf der rechten

[1]) Fischel nennt nur irrtümlich B. 35 statt B. 34.

[2]) Diese Zeichnung ist aber sicher keine Kopie nach dem Stich, wie Wickhoff und Fischel annehmen, weil die beiden Studien zu derselben Figur sowohl untereinander als auch von dem Stich und der Zeichnung im British Museum (Fischel 380) abweichen. Sie scheint mir vielmehr eine Kopie nach einer echten Zeichnung Raffaels zu sein (s. Hirth, S. 22).

Seite die Gruppe des Kriegers mit Dolch und der ihn abwehrenden Frau, endlich das links vorn liegende und das in der Mitte stehende Kind. An der Stelle des vorn in der Mitte liegenden Kindes ist ein Loch in die Zeichnung gerissen, der Kopf dieses Kindes ist oben besonders gezeichnet. In der Skizze sind alle Frauen nackt, im Stich bekleidet; der Krieger rechts, der das Schwert schwingt, blickt in der Zeichnung nach unten, sein Kopf ist in Verkürzung von oben gesehen, im Stich ist das ganze, etwas nach links gewandte Gesicht zu sehen. Ebenso ist der Kopf des Kriegers vorn links in der Zeichnung viel mehr nach unten geneigt, also in einer schwieriger darzustellenden Lage als im Kupferstich. Sein Schwert hält er hier fast senkrecht, weniger schräg als in der Skizze, weil es sonst (wenn gerade gezeichnet) sein Gesicht schneiden müßte. Die nach links hinten fliehende Frau, rechts neben der Mittelfigur, hält in der Zeichnung ihr Kind höher und dichter an das Kinn gedrückt als im Stiche. Alle Bewegungen sind in der Zeichnung zweifellos viel freier und lebendiger als im Stich. Man kann beobachten, daß hier trotz aller Sorgfalt doch einzelne Formen weniger ausdrucksvoll wiedergegeben sind als in der Zeichnung. Man vergleiche z. B. die Rückenlinie des von hinten gesehenen Kriegers auf der rechten Seite und die Stellen, wo die Form bei der Biegung der Glieder, z. B. der die Kinder haltenden Arme der Frauen links und vorn rechts, verschwindet. Der Hintergrund fehlt in der Zeichnung ganz, nur die Bodentäfelung ist angedeutet und in der Mitte eine Senkrechte gezogen, auf der in Augenhöhe der Frau neben ihr der Augenpunkt liegt, also Hilfslinien für die perspektivische Konstruktion.

Eine Gruppe, die des Kriegers rechts von der Mittelfigur, der eine fliehende Mutter verfolgt, ist in der Zeichnung in zwei verschiedenen Fassungen über und nebeneinander gezeichnet, einmal nach rechts hin, das zweite Mal nach links gewandt, so wie sie im Stich erscheint. Nur in dieser für den Kupferstich benutzten Wendung ist nun diese Gruppe wie alle übrigen Teile der Zeichnung den Umrissen entlang durchstochen worden. Die Zeichnung ist also kopiert worden, und zwar genau in der Fassung, in der sie im Kupferstiche uns vorliegt [1]). Dürfen wir hieraus wohl schließen, daß es Marcanton selber war, der die Zeichnung für den Stich gepaust hat? Dürfen wir glauben, hier den Stecher bei der Arbeit belauschen zu können? Ist es zu kühn, zu vermuten, daß Marcanton sein Meisterwerk aus diesem Blatte selber zusammengefügt hat? Ich glaube doch, daß diese besondere Art der Benutzung, deren Spuren wir an dem Blatte des British Museum erkennen, eine unmittelbare Verbindung zwischen der Zeichnung und dem Stich herstellt. Warum sollte man nach alledem, was uns die Vergleichung der Stiche Marcantons mit ausgeführten Werken Raffaels über seine selbständige Arbeitsweise und über seine große zeichnerische Geschicklichkeit gelehrt hat, berechtigt oder gar genötigt sein, zwischen den Zeichner der Skizze und den Stecher noch einen Mittelsmann einzuschieben, der ihm eine unmittelbare genaue Vorlage für seinen Stich gefertigt hätte? Der Kupferstich gibt die Gruppen der Zeichnung in ihren Stellungen im wesentlichen genau wieder; die hinzugefügten Gestalten sind Füllfiguren, die — besonders die beiden Paare an den äußeren Ecken — in der Erfindung bedeutend schwächer, in den Bewegungen matter und auch in den Einzelformen ungleich dürftiger sind und dem älteren Stil Marcantons viel näher stehen, als die der Zeichnung entlehnten Figuren. Eine Parallelität der Bewegung, wie bei den beiden Frauen der linken Seite,

[1]) Es braucht wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden, daß alle diese hier erwähnten Eigentümlichkeiten der Londoner Skizze auch für die Originalität der ursprünglichen Zeichnung sprechen.

wird man kaum auf Raffaels Erfindung zurückführen dürfen. Marcanton mag diese Gestalten anderen Skizzen Raffaels entlehnt, vielleicht auch aus Eigenem hinzugefügt haben. Der Hintergrund, eine Ansicht der Gegend der Tiberinsel mit ihren Brücken, der in seiner Massigkeit etwas schwer und eintönig wirkt, wird sicher ebenfalls des Stechers selbständige Zutat sein. Bemerkenswert ist, daß Marcanton hier wohl zum ersten Male statt der bis dahin von ihm beliebten Landschaften nach Dürer oder Lucas van Leyden eine römische Ansicht als Abschluß gewählt hat.



Abb. 9. Raffael
Die Beweinung Christi, Zeichnung, Oxford, University Galleries

Ebenso sicher, für den Augenschein noch überzeugender, läßt sich die unmittelbare Vorlage für Marcantons *Beweinung Christi* (B. 37) in einer unbezweifelt echten und vollkommen erhaltenen Zeichnung der Sammlung zu Oxford (Fischel 100) nachweisen (s. Abb. 9 u. 10). Der Stich hat genau die Größe der Zeichnung und gibt die Darstellung im wesentlichen genau wieder, nur hat der Stecher links und rechts einen Streifen der Zeichnung abgeschnitten, so daß die Gestalt links nicht ganz sichtbar ist und der Kopf ganz rechts überhaupt fortgelassen werden mußte. Die Darstellung wird im Stich hier



Abb. 10. Marcanton
Die Beweinung Christi, Kupferstich B. 37

durch einen Baumstamm abgeschlossen. Die Gestalt ganz links scheint in der Zeichnung weiblich zu sein, im Stich ist es eine ältere, männliche, bärtige Person. Der nähere und fernere Hintergrund ist in der Zeichnung ganz anders als im Stiche. Dort

ist eine weite Landschaft mit flüchtigen Strichen angedeutet, hier ist wenig geschickt ein riesiger, schwer lastender Felsen und ein dicker Baumstamm als Abschluß des Vordergrundes zur Linken und Rechten gewählt worden und für den Hintergrund die Landschaft aus einem Stiche des Lucas van Leyden (B. 152). Marcantons Selbständigkeit in der Formgebung des einzelnen geht schon hieraus hervor; sie zeigt sich — nicht zu seinem Vorteil — auch an schwierigen Stellen, wo die Zeichnung nicht unzweideutig genug den Gang der Linien erkennen läßt, besonders, wo die Glieder beim Umbiegen nach hinten zu verschwinden scheinen. Man beachte z. B. den rechten Arm der Frau links neben Maria. Man kann überall deutlich beobachten, wie der Stecher alle Andeutungen der Zeichnung mit der größten Sorgfalt ausbeutet und sowohl für die Formenbildung wie für die Schattengebung auch die leichtesten Striche der Skizze zu Anhaltspunkten für seine gleichmäßig modellierenden und abtönenden Schraffierungssysteme benutzt. Daß der Kupferstich, der übrigens keineswegs zu Marcantons feinsten und gelungensten Arbeiten gehört, bei aller Vortrefflichkeit hinter der Zeichnung Raffaels an Lebendigkeit und Frische des Ausdrucks weit zurückbleibt, bedarf keiner besonderen Auseinandersetzung oder Begründung. Sicher aber geht aus diesem hier angedeuteten Verhältnisse des Stiches zur Zeichnung unzweifelhaft hervor, daß der Stecher seine Arbeit nach dieser Skizze, und zwar, abgesehen vom Hintergrunde, *nur* nach ihr, ohne Hilfe einer anderen, genauer ausgeführten Vorlage, hergestellt hat. Der Kupferstich gehört seiner Technik nach in die Zeit um oder kurz vor 1515. Es ist das späteste Blatt, in dem die Landschaft nach Lucas van Leyden kopiert ist, und einer der frühesten, wenn nicht überhaupt der erste, den Marcanton mit der Tafel, die man sonst ausschließlich in späteren, nach 1515 ausgeführten Arbeiten findet, bezeichnet hat.

Raffaels Zeichnung muß wesentlich früher entstanden sein als der Stich. Sie wird allgemein und mit Recht in die Florentiner Jahre gesetzt und mit den Studien zur Grablegung Borghese in Verbindung gebracht. Man sieht auch hier wieder, daß der Stecher nicht, wie man das bei einer engen Beziehung und Zusammenarbeit voraussetzen müßte, dem Maler in den ihn augenblicklich beschäftigenden Gestaltungskreis folgt, daß er nicht planmäßig sozusagen »Aktualitäten« bringt, sondern daß er benutzt, was ihm die Gunst des Meisters oder seiner Freunde zubringt, und was ihm von den erreichbaren Studien für seine Zwecke geeignet scheint. Man wird nicht leugnen können, daß eine solche Arbeit nicht einen bloßen Techniker, sondern einen tüchtigen, selbständigen Künstler erfordert.

Die Gegenüberstellung der Kupferstiche Marcantons mit den entsprechenden Gemälden und Zeichnungen Raffaels, die im vorhergehenden versucht wurde, hat, wie ich glaube, in allen Fällen zu dem Schlusse geführt, daß Marcanton weder nach den Gemälden selber noch auch nach Zeichnungen anderer nach den Bildern oder nach besonders zu diesem Zwecke von dem Maler oder seinen Schülern ausgeführten genauen Vorzeichnungen gestochen hat, sondern daß er als gewandter Zeichner die Darstellungen seiner Stiche aus vorbereitenden flüchtigen Skizzen des Meisters, die ihm die Gelegenheit in die Hände brachte, nach eigenem Gutdünken bildmäßig ausgestaltet und die Formen in allen Einzelheiten selbständig durchgebildet hat.

Aus der Betrachtung seiner Werke in ihrer Entwickelung scheint mir hervorzugehen, daß Marcanton in seiner ersten Zeit fast ausschließlich seine eigenen Erfindungen gestochen habe. Erst als er durch das Studium Dürers die Unzulänglichkeiten seiner Technik überwunden und die Erfordernisse des bildmäßigen, plastischen Ausgestaltens der Formen erkannt hatte, erst da, im Anblicke der Meisterwerke der reifen

Renaissancekunst, die ihm seine Reisen erschlossen, scheint er auch die Notwendigkeit eingesehen zu haben, größere Vorbilder zu suchen, als ihm literarische Anregungen und die eigene Erfindungskraft liefern konnten. Seine Schmiegsamkeit und Feinfühligkeit als Zeichner und sein großes Geschick, seine Technik dem Stil der großen Meister und der Antike vollkommen anzupassen, und gewiß nicht in letzter Linie seine Begeisterung für Raffael befähigten ihn, gerade wegen seiner Selbständigkeit, der erste und der klassische Interpret des großen Urbinaten zu werden und damit die ersten wirksamen Anregungen für die Ausnützung des Kupferstiches zur künstlerischen Bildreproduktion zu geben. Viele der vorzüglichen Raffaelstecher späterer Zeiten haben ihn an technischer Fertigkeit übertroffen, freier und feinfühliger und innerlich treuer als er hat keiner die Formen Raffaelischer Gebilde mit dem Grabstichel nachzuschaffen vermocht.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN RENAISSANCEMEDAILLE

VON GEORG HABICH

III
FRIEDRICH HAGENAUER
(Schluß)

Augsburg 1527—1532. Wenn die Annahme richtig ist, daß Hagenauer seine Vaterstadt Straßburg der Religionswirren wegen verließ, so geriet er in Augsburg vom Regen in die Traufe. Zu den Konflikten, die hier das Eindringen der von dem Stadtregiment begünstigten lutherischen Lehre hervorrief, kam gerade im Jahre seiner Ankunft 1527 die von der Obrigkeit scharf bekämpfte Wiedertäuferei[1]).

Wenn auch bilderstürmerische Exzesse in der alten Kunststadt vereinzelt blieben, so war doch für den Bildhauer auf kirchlichem Gebiet nicht viel mehr zu holen. Das Abendmahl in beiderlei Gestalt war bereits ausdrücklich erlaubt, die Taufhandlung geschah in deutscher Sprache, und seit 1526 besaßen die Evangelischen in der Kreuzkirche ein eigenes Gotteshaus.

Hagenauer hielt sich, wie wir sahen, auf der Seite der katholischen Sache, die in den großen Handelshäusern der Fugger, Welser und Hechstetter imposante Stützen besaß. In seiner Kundschaft überwiegen die Anhänger der katholischen Lehre bei weitem, so daß über seine Stellung kein Zweifel bestünde, auch wenn das Schreiben der Innung ihn nicht ausdrücklich als Protégé des Domkapitels bezeichnete.

Was die Nachfrage nach Medaillen anbelangt, so hatte sich der Conterfetter in Augsburg nicht zu beklagen. Die unruhigen Zeiten hinderten nicht, daß man mit seiner eigenen lieben Person einen bedeutenden Kultus trieb. Niemals erschollen die Klagen über den Luxus so laut, wie in dem Augsburg der zwanziger Jahre, und darin sind die katholischen Sittenprediger mit den protestantischen Prädikanten einer Meinung, daß dieser unerhörte Aufwand des Teufels sei[2]). Zum Schmuck des Lebens aber, zur Zier

[1]) Diese Bewegung zog merkwürdig viel Künstler in ihren Bannkreis, darunter den Bildhauer Murmann, die Hausfrau Adolf Dauchers, Hansens Mutter, wie auch den vornehmen Goldschmied Laux Kreler und seine Gattin, welch letztere dem Medaillenkundigen von den beiden herrlichen Birnbaummodellen im Bayerischen Nationalmuseum bekannt sind (abgebildet Helbings Monatshefte III, S. 18).

[2]) Auch von den Förderern des Protestantismus existieren natürlich Medaillen, so vor allem auf dessen Führer, den Bürgermeister Ulrich Rechlinger, ferner auf Ambrosius Jung u. a. Aber sie sind auffallenderweise sämtlich von einem anderen, bis jetzt unbekannten Konkurrenten Hagenauers gearbeitet, von dem noch die Rede sein wird.

des Leibes und des Kleides gehörte in erster Linie die neue Mode des Medaillentragens, und es gibt wohl keine deutsche Stadt, in der von der Kunst des Medailleurs so reichlich Gebrauch gemacht worden wäre, wie das damalige Augsburg.

Was Hagenauer 1527 dort hinzog, war überdies noch ein besonderer Anlaß. Zwei bedeutende Augsburger Häuser feierten in diesem Jahr große Hochzeiten. Bei Hans Schwarz[1]) sahen wir, welch fördernden Einfluß die Fürstenhochzeit von 1518 auf die Medaillenproduktion ausübte. Die Hochzeit bedeutete in jenen Zeiten eben den Höhepunkt des Lebens und dabei wurde nach den Worten des biederen Chronisten »eine so große Hoffahrt getrieben, daß man meint, es möcht etwan bös alter nemen«[2]).

Auch bei der Hochzeit des Herrn *Antonius Fugger* mit *Anna Rechlinger*, Tochter des Johann Rechlinger von Horgau, ging es hoch her. Die Trauung geschah nach katholischem Ritus, »christenlich, nach alter loblicher gewohnheit«. Bei dem Fest selbst »sind alle ding andechtig, herrlich und kostlich zugang, und haben die kinig, fürsten und herren ir botschaft mit großer vererung auff die hochzeit geschickt, ihm (Anton Fugger)



Abb. 74
Anton Fugger

viel glücks und hails und erben mit freiden gewinscht«[3]). Ihn selbst nennt ein Zeitgenosse »den Fürsten aller Kaufleute« in deutschen Landen.

Von dem hochzeitlichen Paar gibt es von Hagenauer zwei hübsche kleine Schaumünzen (Abb. 74 u. 75). Auch vereinigt kommen beide vor (Maximiliansmuseum in Augsburg 42 mm). Die junge Frau, die sittsam vor sich hinblickt, ist nicht mit ihrer Base, der hoffärtigen Anna Rechlinger (Taf. J. 4) zu verwechseln, von der später zu reden sein wird. Eine recht bürgerliche Erscheinung ist diese junge Fuggerin, die, nach ihrem Bild in der Pinakotheka Fuggerorum (Taf. 11) zu urteilen, mit den Jahren nicht reizvoller wurde.

Gut zu ihr paßt ihre Schwägerin *Regina Fugger*, deren biderbes Äußere mit der dicken Nase und dem steifen Zopf im Nacken nichts davon ahnen läßt, daß sie mit *Johann Baumgartner von Baumgarten*, den Hagenauer ebenfalls 1527 medaillierte (Abb. 76 u. 77), als Ritterfrau auf Burg Hohenschwangau saß. Sind diese zierlichen Schaumünzen so recht zum Verschenken, als Festpräsente, »Andenken« gedacht, so erscheint das Oberhaupt der Familie, der stolze *Raymund Fugger*, gleichfalls 1527 auf

---

[1]) Vgl. Jahrbuch 1906, S. 38 f.

[2]) Rems Chronica newer Geschichten (Deutsche Städtechroniken Bd. XXV, S. 66).

[3]) Sendersche Chronik (Deutsche Städtechroniken Bd. XXIII, S. 184.

einem Schaustück, so stattlich und gewichtig, wie er selbst (Taf. H. 4 u. 7). Im Alter von 37 Jahren zeigt es den großen Mann, das Haupt auf herkulischem Nacken mit bloßer Brust, wie er glaubte, daß es einem eifrigen Verehrer antiker Herrlichkeit, insbesondere der römischen Kaisermünzen recht anstünde. »Eine schöne, lange, fast lustige Person, stark an Leib und Gemüt« so schildert ihn ein alter Chronikenschreiber übereinstimmend mit der Medaille.



Abb. 75
Anna Rechlinger von Horgau



Abb. 75a
Georg Rechlinger (1528)

Merkwürdig ist die Rückseite: Raymund in ganzer Figur, »antikisch« drapiert, auf der Weltkugel stehend (ähnlich dem Salvator Mundi auf Epitaphien). In den Händen hält er Speise und Trank, und aus den Lüften stürzen sich die Vögel des Himmels darauf. Sein Fuß steht auf einem Geldbeutel, aus dem sich ein Strom Goldes über die



Abb. 76
Regina Fugger



Abb. 77
Joh. Baumgartner von Baumgarten

Erde ergießt. Den Erdball umgürtet eine Zone, die das Zeichen des Planeten Mars trägt; vermutlich der Regent des Jahres oder das astrologische Zeichen, unter dem Raymund geboren ist: das Ganze eine etwas frostige Allegorie der »Liberalitas«, der trotz des humanistischen Anstrichs etwas handelsmäßig Protziges anklebt, und bei der man an die »Liberalitas Augusta« der Pisano-Medaille auf König Alfons von Neapel nicht von fern denken darf. Eines ist indes nicht zu leugnen: daß Raymund die Tugend, die er hier preist, auch wirklich besaß. »Von ganzem Herzen ist er«, so schreiben die Zeitgenossen bei seinem Tode, »sanft und gebreich gewesen«, und Georg Breu, der

Maler, rühmt ihn als »mächtigen, milden Mann, sonderlich den armen, und daß er niemand habe leer ausgehen lassen«[1]).

Die figürliche Darstellung steht vereinzelt bei Hagenauer. Die breitspurige Statuenpose wie auch die knittrige Draperie — eine griechische Chlamys in gotischer Fältelung — verrät die Provenienz des Künstlers aus der gotischen Schnitzschule. Gegenständlich ist die Komposition offenbar von der Schwarzschen Medaille auf den alten Jakob Fugger (s. Jahrgang 1906, Taf. A, 4a) angeregt[2]).

Das Stück ist nicht signiert. Hagenauers Arbeit verraten indes deutlich die kleinen Lettern im Wort »Liberalitas« und die Blattranke. Gesichert wird das Porträt für Hagenauer außerdem durch eine kleine, freilich gänzlich verdorbene Wiederholung, die signiert ist (Abb. 79)[3]).

Hagenauer hatte seine Übersiedlung in die schwäbische Reichsstadt nicht zu bereuen; nächst den Fuggern war es besonders die Familie *Hechstetter*, die ihn begünstigte. Anno 1527 geschah es, daß der alte *Ambrosius Hechstetter*, der königliche Kaufmann, seinen ältesten Sohn mit *Katharina Neumann*, der Tochter einer Großkaufmannsfamilie



Abb. 78
Art des Hagenauer, Allegorie der »Liberalitas«
Holzmodell. Kgl. Münzkabinett Berlin



Abb. 79
Raymund Fugger
Unter dem Kopf H

aus Villach — »unica filia ibidem cum maxima dote«, schreibt Sender — verheiratete. Wenig später gab er seine Nichte *Barbara* mit *Wolfgang Breitschuh* zusammen. Von beiden Paaren hat Hagenauer Medaillen gefertigt. *Katharina Neumann* ist erhalten (s. Abb. 80 nach Elektrotyp im South-Kensington Museum). Die auf Ambrosius, den Sohn, liegt

[1]) Deutsche Städtechroniken Bd. XXIX, 1906, S. 69.

[2]) Die Liberalitasdarstellung Hagenauers wurde frei kopiert in dem außerordentlich feinen Nürnberger Schaustück auf Raymund Fugger, das 1530, also drei Jahre später entstand. Dieser Nürnberger Medaille, die ohne zureichenden Grund Peter Flötner zugeschrieben wird, entspricht einigermaßen das zierliche Holzmodell in Berlin (Abb. 78), das aber wohl kaum als Rückseite zu dem Buchs Taf. E. 10 angesehen werden darf. Es stimmt weder so recht im Stil noch in der Größe dazu.

Umgekehrt findet sich die Sachlage dargestellt bei Lange, Peter Flötner S. 109, der annimmt, das Berliner Modell sei das Original, die Hagenauer-Medaille »von einem untergeordneten Künstler« frei danach kopiert, woraus weiter irrtümlich geschlossen wird, das kleine Modell sei vor 1527 entstanden und von Peter Flötner gearbeitet.

[3]) In Augsburg. — Eine dritte, noch kleinere Reduktion (ebenfalls signiert) s. J. V. Kull, Mitt. d. Bayr. Num. Ges. 1889, S. 48, Nr. 17.

in Augsburg (Abb. 81 a). Eine zweite ist nur aus einer älteren Beschreibung bekannt; ebenso diejenige auf Barbara[1]), deren Umschrift wiederum ein jetzt gleichfalls verschollenes Seitenstück auf ihren Ehemann, den jungen Breitschuh, voraussetzt.



Abb. 80
Katharina Neumann
(verkleinert)

Wilhelm Neumann, jener gut situierte Schwiegervater und ferner ein junger 26jähriger *Johann Neumann* von Villach, offenbar der Bruder der Braut, sind in zwei signierten Medaillen von 1527 (Taf. H. 8 u. 9, K. M. M. Blei) dargestellt. Johann führt die etwas jugendlich klingende Devise »SAPIENTIAM ATQUE DOCTRINAM STULTI DESPICIUNT«. Der junge Kaufmannssohn, ein keck in die Welt blickendes Bürschchen, hatte sich also den humanistischen Studien zugewandt. Ein vollkommenes Pendant zu der Medaille des Brautvaters bildet das umfängliche Stück auf den alten *Hechstetter*[2]) Abb. 81. Aber im Gegensatz zu dem stillen und bescheidenen Neumann spricht sich unerschütterliches Selbstvertrauen und ein unbeugsamer Wille in der mächtigen Gestalt aus. »Ein starker Mann, fürstlichen Ansehens, der gewonnen, was er gewollt hat«, sagt der Chronist. Mit den Fuggern verschwägert, war er in Politik wie in Religion streng konservativ d. h. kaiserlich-papistisch gesinnt. »Er war ein guter Christ und ganz wider die Lutherei.« Ein äußerer Ausdruck dieser Gesinnung ist der heiligengeschmückte schöne Erker, der noch heute jenes stattliche Bürgerhaus ziert, von dem der Chronist sagt, daß es ein Haus »voller Zier, wie ein Fürstenhaus« gewesen sei. Die Medaille zeigt den Gewaltigen auf der Höhe seines Glücks. Bald darauf neigte sich sein Stern. An anderem Orte habe ich versucht, die Tragödie seines Lebens nach zeitgenössischen Berichten zu erzählen[3]).



Abb. 81
Ambrosius Hechstetter d. Ä.



Abb. 81 a
Ambrosius Hechstetter d. J.

[1]) Beide signiert und datiert s. Mitteil. d. Bayr. Num. Ges. XVI/XVII, S. 153.

[2]) Das beste Exemplar in Augsburg; ein anderes mit der Aufschrift NIL/SINE MAGNO/VITA/LABORE DEDIT/MORTALIBUS s. Mitteilungen ebenda Tafel zu S. 143.

[3]) Mitteilungen ebenda.




Abb. 82
Matthäus Schwarz (1530)

1529 begann der Zusammenbruch seines Hauses. Der Alte ward mit zweien seiner Söhne und einem Neffen wegen Verdachtes unredlichen Bankerotts gefänglich eingezogen. Sein Tochtermann Franz Baumgartner hatte sich bereits »mit viel guts« heimlich davongemacht. Vergeblich war die Intervention König Ferdinands zu seinen Gunsten, vergeblich auch die Bemühungen Herzog Wilhelms von Bayern, der seinen Kanzler Augustin Lesch nach Augsburg sandte: Ambrosius Hechstetter blieb in den »Eisen« liegen, bis er 1534 eines jämmerlichen Todes starb.

Über das Schicksal der Söhne berichtet Sender in demselben Jahr: »Man hat den jungen Ambrosi und Joseph Hechstetter aus den eisen gefiert auf hailig Creutzertorturm. Daselben miesen sie ligen ir lebtag.« Zehn Jahre später wurden sie aus der Haft entlassen. Ambrosius d. J. starb dann 1551.



Abb. 83
Konrad Peutinger

Gewiß findet sich unter den zahlreichen übrigen Hagenauer-Medaillen von 1527 (nicht weniger als 28 Stück kennen wir aus diesem Jahr)[1]) noch mehr als ein Gast von den großen Augsburger Hochzeiten des Jahres. Auf keinen Fall fehlte dabei der bekannte Kleidernarr Matthäus Schwarz (Taf. H. 5). Als Prokurist des Hauses Fugger mußte er dabei sein. Er hatte sich in ein besonders festliches Gewand geworfen, das er in seinem Trachtenbuch mit Liebe schildert[2]).

[1]) Eine signierte Medaille auf *Georg Veit* von 1527 ist mir nur aus Beschreibung bekannt.

[2]) »4 martzio 1527 auff herrn Anton Fuggers hochzait: das birett mit sammt und atlas. D'rock mit seidin fransen. Die hosen mit tafftfutter und keder. Das wams tafft. Alles dieses leibfarb.« Übrigens war das Kostüm ein Geschenk der Fugger; auf der Medaille, die ihn mit dreifach garniertem Kragen zeigt, hat er es verewigt, s. Reichardt, Braunschweiger Trachtenbuch.

Drei Jahre später hat Hagenauer den Vielporträtierten im rechten Profil, und zwar in sehr veränderter Auffassung wiedergegeben (Abb. 82 Augsburg. Blei). Das Stück, ein charakteristisches Beispiel für die stilistische Wandlungsfähigkeit der Medailleure, würde man ohne das deutliche Monogramm kaum unserem Meister zuzuschreiben wagen. Eher möchte man bei dem säuberlichen Bildnis etwa an eine frühe Arbeit des Hans Kels oder sogar an einen Ableger der Nürnberger Medaillenkunst zu denken geneigt sein. Auch die heraldisch auffallend reich ausgestaltete Rückseite mit dem Schwarzschen Wappen und der originellen Devise *ON GELT GSVNTHEIT IST HALBE KRANCKHEIT DARVMB IST DIE WELT: / EIN.GAVGGEL.SACK ist völlig singulär bei Hagenauer, aber nach Form der Lettern und Interpunktionen sicherlich von seiner Hand und zugehörig[1]). — Der neuen Kunst der Porträtmedaille besonders zugetan war der in Kunst und Wissenschaft immer fortschrittlich gesinnte *Konrad Peutinger*, der damals, nachdem er soeben auf dem Reichstage zu Worms mit Glück die Forderungen seiner Vaterstadt vertreten hatte, mehr als je auf den Titel eines »Kanzlers von Augsburg« Anspruch besaß. Um so auffallender ist es, daß Hagenauer von dem großmächtigen Herrn kein besseres Konterfei zustande brachte, als die ziemlich nichtssagende Medaille Abb. 83[2]).



Abb. 84
Philipp Gaßner (1527)

Von der großen Augsburger Kaufmannschaft tritt im Werk des Hagenauer ferner hervor *Franz Welser*[3]), der Vater Philippinens. *Georg Vitil*, dessen biederes Bild sich mit dem nicht minder ansprechenden seiner Ehefrau *Sibylle* zu einer Medaille vereinigt findet (Taf. H.2 u. 3, K. M. M., Blei, signiert), war ein Enkel des von dem tyrannischen Bürgermeister Ulrich Schwarz 1477 hingerichteten Leonhard Vitil. Die Familie lag lange in Streit mit der Stadt, bis Georg 1522 zurückkehrte, Sibylla Reiching heiratete und von neuem in die »Geschlechter« aufgenommen wurde[4]). Eine Medaille auf seinen Bruder *Wolfgang Vitil* ist nur in ganz verdorbener Bleikopie erhalten (Augsburg).

Von *Leonhard Riederer*, der auf einer signierten Medaille des Münchener Kabinetts in reicher Kleidung erscheint, wissen wir nur, daß er Augsburger Bürger war, in bescheidenen Verhältnissen lebte und um 1540 starb (Mitteil. von Prof. Chr. Roth). *Philipp Gaßner*, dessen flott aufgefaßtes Bild eine im Münchener Handel aufgetauchte Bronze-

[1]) Ein Bildnis des M. Schwarz von Meister Hans von Schwaz befindet sich im Louvre. Das 15 Jahre später entstandene Porträt dieses Schwarz von Chr. Amberger aus der Sammlung Schubart, jetzt in England, gibt ihn bärtig. Es stimmt überein mit zwei Medaillen von Hans Kels; die eine im K. M. M., die andere im Museo Naz. zu Florenz (beide von 1550, signiert).

[2]) Abgeb. auch bei Erman, Deutsche Medailleure Taf. III, 1. Ein signiertes Exemplar bei Welzl-Wellenheim Nr. 14500.

[3]) Abb. Trésor, VIII, 1. Eine nachgeschnittene Kopie früher in Sammlung Wilmersdörffer.

[4]) Stetten, Geschichte der adligen Geschlechter von Augsburg S. 221 und 248.

medaille (Abb. 84) überliefert, war wohl ein Sohn des durch sein entschiedenes Eintreten für Luther und durch seine Fehde mit den Fuggern bekannten Laux Gaßner. Er war vermählt mit Barbara Loi und starb 1529/30.

Lukas Pfister, dessen höchst bürgerliche Physiognomie eine schöne Medaille des Münchener Kabinetts (Taf. L. 3, Blei, signiert) wiedergibt, gehört einer der ältesten Augsburger, auch in Memmingen ansässigen Familie an. Er wurde mit seinen Brüdern und einem Oheim Marx in das Patriziat aufgenommen[1]).

Einen Mann von Importanz kündigt die Medaille auf *Georg Radtold* (Taf. J. 6) an. Er war der Sohn und Geschäftsnachfolger des berühmten Buchdruckers Erhard Radtold und ein Schwager des gewaltigen Bürgermeisters und Feldherrn im schwäbischen Bund Ulrich Artzt. Von 1520 an ist er Mitglied des Großen Rats. Im übrigen tritt er hinter seinem Ehegespons zurück, das ein Lästermaul von nahezu politischer Bedeutung war[2]).



Abb. 85
Andreas Genisch



Abb. 85a
Wolfgang Grünthaler

Andreas Genisch (Abb. 85) stammt gleichfalls aus angesehener, ursprünglich aus den Niederlanden eingewanderter Familie[3]). Augsburger Bürger nennt sich auch der junge *Hans Pfanzelt*[4]); desgleichen *Peter Hainzl*, ein Sohn des in den Reformationswirren hervorgetretenen Bürgermeisters Johannes Hainzl[5]), ein bedeutender Großkauf-

[1]) Nach dem Pfisterschen Stammenbuch im Augsburger Stadtarchiv Sohn des Lukas P., geb. 1493, vermählt mit Barb. Neidhartin und dann mit Anna Thürnhoferin. (Mitteil. von Prof. Fr. Roth.)

[2]) Über ihren Verleumdungsprozeß mit Urbanus Rhegius s. Breu, Chroniken deutscher Städte XXIX, S. 34. Einen älteren Georg Radtold, der 1473 ein Standbild aus Gips formierte, erwähnt Heuberger, Augsburgs frühere Industrie S. 97. Unser G. R. steht 1536 auf protestantischer Seite und wird unter den 36 Bürgern genannt, die dem Bischof das Lehnrecht kündigten. (Sender, Chroniken d. St. XXIII, S. 403.)

[3]) Sohn des Joh. Genisch oder Jenisch und der Barbara Goldnerin (s. Seiffert, Stammtafeln gelehrter Leute II. Teil).

[4]) Gest. 1587 (s. Prasch, Epit. II, S. 36).

[5]) Über die Familie s. Stetten, a. a. O. S. 226 und 241; Prasch I, S. 279.

mann, aber, wie seine Physiognomie verrät, allzusehr dem Wein zugetan; er starb an der Wassersucht 1535. (Beide in signierten Bleikopien im Münchener Kabinett.) Auch *Wolfgang Grünthaler* (Abb. 85a) dürfte hierher gehören.

In mancherlei unbekannten, wie auch schriftlosen Medaillenbildnissen wird man die jungen Herren vom Geschäft der großen Kaufleute zu erblicken haben. So war der oben S. 189 abgebildete *Matthäus Metzger* »Diener«, d. h. Vertreter der Hechstetter in Ulm. Er scheint den Wiedertäufern nahegestanden zu haben, wie aus einem Brief zu schließen, den der unglückliche Eitelhans Langenmantel, bevor er jener Bewegung zum Opfer fiel, aus dem Gefängnis an ihn richtete[1]).

Dagegen möchte man in *Sigismundus Seppel* (Taf. H. 6) eher einen jungen Gelehrten erblicken. »Odi profanum« scheint seine gerümpfte Nase zu besagen. Auch *Paulus Kircher* von Pforzheim, wohl ein lutherischer Prädikant, wird hierher zu rechnen sein (Blei, signiert; im Münchener Kabinett). Einen hervorragenden Vertreter des großen Augsburger Welthandels stellt die bescheidene Schaumünze Abb. 86 dar. Es ist *Lukas Rem*, der Verfasser des berühmten, für die Handelsgeschichte des XVI. Jahrhunderts und im besonderen für die weltumspannenden Unternehmungen der Augsburger Großkaufmannschaft so ungemein wichtigen »Tagebuchs«. Aus einer der ältesten Augsburgischen Familien stammend, trat er mit vierzehn Jahren in Venedig als Kaufmann in die Lehre. Im Dienste der Welser führten ihn ausgedehnte Inspektionsreisen, die an Körper und Geist die größten Anforderungen stellten, von den Niederlanden bis Spanien fast durch ganz Europa und über die See bis zu den kanarischen und kapverdischen Inseln. Am Hofe in Lissabon lebte er fünf Jahre lang als Geschäftsträger der Augsburgischen Handelsgesellschaft, von dem König von Portugal durch besondere Gunst und familiären Verkehr ausgezeichnet. Für seine Verdienste von den Welsern schlecht belohnt, macht er sich nach seiner Rückkehr in Augsburg selbständig und gründet eine eigene kaufmännische Gesellschaft. 1541 starb er, wohlangesehen und in günstiger Vermögenslage. Die höchst ehrbare Persönlichkeit, der solide Geschäftsmann und der schlichte, trockene Tatsachenmensch, wie ihn sein Tagebuch auf jeder Seite schildert, prägt sich nicht minder in seinem Medaillenbild aus[2]).



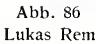


Abb. 86
Lukas Rem



Abb. 86a
Wolfgang Rem

Einen Vetter, von der Kötzschen Linie, den Dr. *Wolfgang Rem* gibt das eingehend detaillierte kleine Schaustück (Abb. 86a) sehr ansprechend wieder[3]). Juristisch und humanistisch gebildet, stand er in freundschaftlichen Beziehungen mit den geistigen Führern der Reformation und war, wie übrigens auch Lukas, später der neuen Lehre

[1]) Abgedruckt bei Roth, Augsburgs Reformationsgeschichte Bd. I, S. 270.

[2]) Vgl. Greiff, Tagebuch des L. Rem, Jahresb. d. Hist. Ver. für Schwaben und Neuburg 1860 und Allg. D. Biogr. XXVIII, 187.

[3]) In zwei Varianten im Maximilian-Museum in Augsburg.



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

offen zugetan. Politisch betätigte er sich — »triumvir« nennt ihn die Medaille — als Schwäbischer Bundesrichter [1]).

Besonderer Vorliebe erfreuen sich Hagenauers Frauenbildnisse, und nicht mit Unrecht sieht man in solch bürgerlich-behaglich aufgefaßten Brustbildern rundlicher Augsburgerinnen, wie denen der *Sibylle Reiching* oder der *Magdalene Diem* (Taf. H. 3 u. J. 7), die Erfüllung des Begriffs der guten deutschen Hausfrau. Daß daneben die sittsame Jungfrau nicht fehle, sei auf die liebenswürdige *Susanna Otwein* (Taf. J. 8) hingewiesen [2]). Ein »leutseelig, freundlich redsprächig und grüßbar völklein, ein schön weiblich Bild« nennt ein galanter Zeitgenosse die Augsburgerinnen dieser Epoche.

Eine Überraschung bietet die Medaille der Diemin: ein Frauenakt, etwa im Motiv des antiken Dornausziehers auf der Rückseite (Abb. 87). Dieselbe Darstellung wiederholt sich auf der Medaille der *Katharina Neumann*. Die Annahme, daß die Erfindung auf Hagenauer zurückgeht, wird also kaum ganz von der Hand zu weisen sein. Ein Meisterwerk ist die Figur nicht, weder in Zeichnung noch im Reliefstil. Sie scheint ziemlich unbeholfen nach einer italienischen Plakette (vgl. Berliner Katalog der Bronzen Taf. LXX, Nr. 1376) kopiert zu sein. In deutscher Kunst findet sich in Altdorfers Stichen, sowie in der Medaille auf Nikolaus Kolnpeck eine Entsprechung, die freilich künstlerisch unvergleichlich höher steht [3]).



Abb. 87
Dornauszieherin
Rückseite der Medaillen auf Magd. Diem und Katharina Neumann

Ein wenig trist schauen die beiden Unbekannten Taf. J. 11 u. 12 drein, offenbar adlige Damen, von denen die letztere Witwe ist. Eine trauernde Witwe haben wir in dem Bildnis Taf. K. 1, der Gemahlin des 1528 verstorbenen berühmten Georg von Frundsberg, zu erkennen. Die Umschrift betont die Bedeutung des Mannes: »ILLUST. D. GEORGII A FRUNTSPERG UXOR«. Als glänzendes Gegenstück hierzu steht die ebenso schöne wie vornehme *Margarete von Firmian*, die Frau *Kaspar von Frundsbergs*, das Urbild einer deutschen Edelfrau (Taf. K. 4). Die Haltung hat so viel Anmut, der Ausdruck ist so voll Geist und dabei nicht ohne einen gewissen pikanten Reiz, daß das schöne Stück bei Kennern für einen Höhepunkt von Hagenauers Schaffen überhaupt gilt. Wie ein Motto zu diesem liebenswürdigen und sinnlich frischen Wesen lautet die weltlich fromme Devise der Rückseite: GRATIA MULIERIS/ SEDULAE DELECTABIT VIRUM / SUUM ET OSSA ILLIUS / INPINGUABIT.

Weniger Sympathie, als das reizende Medaillenbildnis ihr verschafft hat, verdient die schöne *Anna Rechlinger von Haldenberg*. »Virgo Augustana« nennt sie die Medaille

---

[1]) Siehe Jahresber. d. Hist. Ver. für Schwaben und Neuburg 1860, S. 21 u. 50. Sendersche Chron. S. 233 u. 403.

[2]) Eine Tochter aus gutem Augsburger Hause. Ein *Kaspar Otwein* auf einer Bleimedaille mit der sinnigen Devise »heimlich und still« (Herzogl. Kabinett in Gotha).

[3]) Von dem Meister der Kolnpeck-Medaille rührt auch die schöne Spes auf der Medaille Friedrichs II. von der Pfalz und die ähnliche Figur auf einer Medaille Sigismunds von Polen her.

(Taf. J. 4). Ihr Vater war der ehrwürdige, von Kaiser Max hochverehrte Dr. Jakob Rechlinger, »zu seinen Zeiten ein geschätzter juris consultus zu Augspurg, auch eine herrliche Person mit einem großen haar, alsdann die Alten gewohnt gewesen«. Von seinen drei Töchtern war die älteste, Anna, »die Allerschönste, aber auch stolz, hochmütig und verachtlich« [1]).

War es »von der übergroßen Schöne wegen, damit sie berühmt gewest«, oder ist ihr Lebenswandel wirklich so bedenklich gewesen, wie die chronique scandaleuse [2]) der Zeit es will, jedenfalls war die junge Rechlingerin um 1528 die interessanteste Frau von Augsburg. In diesem Jahre begab es sich, daß der junge schwäbische Graf *Christoph Friedrich von Zollern* in Augsburg abstieg und dort längeren Aufenthalt nahm (s. Taf. J. 3). Er kam aus dem Lande Italien, allwo er auf hohen Schulen und an den Höfen von Ferrara und Mantua seine Bildung hätte vollenden sollen, aber wie dieselben bösen Zungen erzählten, mit den welschen Wucherern und Kupplern in viel nähere Berührung gekommen zu sein scheint, als seinem Geldbeutel und seiner Gesundheit zuträglich. Er war ein Sohn des Grafen Franz Wolf von Zollern. Seiner Mutter, einer geborenen Markgräfin von Baden, sagte man viel Schlechtes nach, und wenn etwas Wahres daran ist, so hätte der junge Christoph Friedrich von der Frohnatur der Mutter allzuviel geerbt, woran auch die strenge Zucht seines Oheims, des badischen Markgrafen, nicht viel hatte ändern können. Was ihn von seinem Schlosse Haigerloch fern und in Augsburg festhielt, wem die stolzen Paraden, Schlittenfahrten und Bankette galten, die er verschwenderisch veranstaltete, wurde alsbald klar. Der »aschfarbene Graf«, wie er wegen seiner fahlen Gesichtsfarbe hieß, hatte Zutritt gefunden in das Haus des alten Patriziers und 1530 führte er daraus, dem Einspruch seiner adelsstolzen Verwandten zum Trotz, die schöne Anna auf sein Schloß, als rechtmäßige Gattin, wie sie selbst [3]), als Konkubine, wie ihre Widersacher behaupteten.

Sechs Jahre lebte sie auf dem Grafenschloß mit ihrem Manne und schenkte ihm ein Töchterchen, das Anna getauft wurde. Aber sei es, daß der übelwollende Chronist recht hat und Graf Friedrich seinen Entschluß nachträglich zu bereuen hatte, oder daß es vielmehr ritterlicher Tatendrang war, der ihn veranlaßte, sich dem Zuge Karls V. »für Marsilia« anzuschließen, sein Schloß hat er nicht wiedergesehen. Er nahm sich (nach der Meinung des Chronisten) seine Ehekümmernisse »so hoch zu herzen, daß er in einem scharmitzel verwegentlich und fürsetzlich, tanquam Decius in confertissimos hostes sich begab. Da wardt er erschossen; beschach den 3. Augusti 1536«..... »Aber die Rechlingerin hat noch etliche Jar gelebt, ist zu Augspurg in einem kleinen heuslin gesessen« (Zimmernsche Chronik Bd. II, S. 422 und 427) [4]). So also endigte die Novelle, zu der die Medaillen, welche die beiden Liebesleute sich bei dem guten Conterfetter

---

[1]) Ein sicheres Original dieser Medaille ist mir nicht bekannt. Das Exemplar der Sammlung Felix brachte in der Auktion 2700 M.

[2]) Zimmernsche Chronik, hrsg. von Barack, Bd. II, S. 423.

[3]) Sie unterzeichnet: »Anna Gräfin von Zollern, eine geborene Rechlingerin« (s. Deutsche Städtechroniken Bd. XXIX, S. 73 Anm.).

[4]) Wir folgen dem stark gefärbten und gepfefferten Bericht des Zimmernschen Schreibers mit Vorsicht; denn dieser handelt offenbar im Sinne seiner Herren, wenn er den Grafen nach Möglichkeit ins »Aschfarbene« malt. Im übrigen scheint Frau Anna, wie auch ihre lebenslustige Mutter, in der Tat zu übler Nachrede manchen Anlaß geboten zu haben. Bezüglich der schlechten Behandlung ihres alten Vaters vgl. die Nachricht des Malers Breu: Deutsche Städtechroniken Bd. XXIX, S. 73.

aus Straßburg in gleicher Form und Größe bestellten, um sie als Angebinde auszutauschen, die lebendigste Illustration bilden.

Mit diesen Arbeiten hatte sich Hagenauer bei dem schwäbischen Adel trefflich eingeführt. Nicht weniger als drei *Edle von Frundsberg* ließen sich in demselben Jahr von ihm porträtieren: der Gemahl der Margarete von Firmian, der stattliche *Kaspar von Frundsberg*, ein würdiger Sohn des berühmten Vaters, in dessen Heer er sich als Hauptmann des Fußvolks hervortat. Nach dem Tode des Alten nahm er Dienste beim Connétable von Bourbon und zeichnete sich auch im Türkenkrieg aus[1]) (Taf. K. 2). Ferner dessen junger Bruder *Balthasar*, der auf dem Reichstag König Ferdinand als Mundschenk diente[2]) und schon 1531 starb. Auf der Medaille (Taf. K. 5) von 1529 ist er als 23jähriger junger Mann von sympathischen, wenn auch etwas weichlichen Zügen dargestellt. In äußerst stattlicher Gestalt präsentiert sich weiter Herr *Ulrich Frundsberg* als »Miles teutonicus« mit dem Kreuz der Deutschherren auf der Brust (Taf. K. 6 und kleiner, den dicken Hals entblößt, Abb. 88; die erste von 1530, die zweite von 1529, beide signiert). Ein Miles gloriosus, wenn sein falstaffähnliches Äußere nicht täuscht. Die Geschichte weiß nichts von ihm, als daß er ein Sohn Thomas von Frundsbergs, eines Bruders von Jörg, war und daß er 1507 in der Deutschordensballei Elsaß und Burgund aufgeschworen wurde[3]).



Abb. 88
Ulrich von Frundsberg

Als Mundschenk König Ferdinands fungierte auf dem Reichstag der junge *Ladislaus von Prag, Baron von Windhag*, von dem eine vornehme, Balthasar Frundsberg durchaus entsprechende Medaille[4]) vorhanden ist. Vermutlich haben die jungen Herren ihr Konterfei zum Andenken an ihr Ehrenamt in übereinstimmender Form anfertigen lassen zum Zwecke des Austausches.

Hier wären dann ferner die Medaillen *Walter von Kronbergs*, des Hochmeisters des deutschen Ritterordens, aufzuführen, den Hagenauer zweimal porträtierte: 1531 im Profil in vornehmster Haltung (signiert H), dann 1532 weniger glücklich en face (Trésor Taf. X, 1 u. 2 und Katalog Felix Taf. IV, 88)[5]).

Von Mitgliedern des Adels sind ferner zu nennen *Bonaventura von Egk* (Taf. K. 3), eine überaus noble Erscheinung, der dem krainischen Geschlecht der Egk von Hungersbach entstammte, mit Elisabeth von Maynburg vermählt war und Stammvater einer weitverzweigten Familie wurde, deren Mitglieder Hübner, »Stammtafeln« Nr. 832, vereinigt.

Friedrich von Schneeberg, von dessen gleichfalls höchst ritterlicher Figur die Medaille Taf. K. 9 eine vorteilhafte Vorstellung gewährt, gehört der Tiroler Familie an,

[1]) Medaille in zwei Varietäten s. Bergmann Bd. I, Taf. VI, 25 und 26, S. 74 und 76; vgl. Köhler, Münzbelustigungen Bd. XVI, S. 209.

[2]) Siehe Ulhart, Wahre Anzeigung, wie Kaiser Karl V. usw.; vgl. Gauhe I, S. 572.

[3]) Gefällige Mitteilung von Hrn. Archivar Dr. Schindler in Wien. Dudik, Münzen und Medaillen des Deutschen Ritterordens, kennt seinen Namen nicht.

[4]) Abb. Trésor Taf. VIII, 6; vgl. Ulhart a. a. O. unter Gefolge König Ferdinands. Über seine Person s. Gauhe I, 1699 und Zedler XXIX, 165.

[5]) Das Exemplar bei Dudik, a. a. O. III, 55 trägt falsche Jahreszahl, wie die Titulatur verrät. Die Zeit der Entstehung ergibt der Taler von 1535 (Dudik III, 54), dem die Medaille als Vorlage gedient hat.

die bei Hall ihr Stammschloß hatte. Den Kopf allein in kleinerem Ausschnitt gibt ein zierliches Stück im Gothaer Kabinett (Abb. 89).

Ein Kriegsmann war auch *Graf Johann Alexander Balbiani von Chiavenna*, den zwei schöne Medaillen, die eine mit Federhut, die andere mit Lederkappe wiedergeben (Taf. K. 7 u. 8). Der Graf wird in der Historia von Herrn Georg und Herrn Kasparen von Frundsberg, Frankfurt 1572 [1]), unter den Hauptleuten des »teueren Kriegsmanns« aufgeführt. Auch dem Herzog Franz II. Sforza leistete er kriegerische Dienste.

Der auf einer kleinen, schon 1527 gefertigten Schaumünze (Taf. H. 1) erscheinende *Johann Lamparter von Greifenstein* (ein erstes Beispiel für Hagenauers Tätigkeit im kleinen Maßstab) ist identisch mit dem gleichnamigen Ritter, der beim Reichstag in Diensten Karls V. erscheint. Er hatte eine Augsburger Patriziertochter, Regina Meiting, zur Frau [2]).

Vom Reichstag stammt die glänzende Medaille auf Kurfürst *Joachim von Brandenburg* [3]); in seiner fürstlich zurückhaltenden Erscheinung ein Meisterstück repräsentativer Auffassung. Herr *Busso von Schulenburg*, der unter dem »Gesinde« des Kurfürsten auf dem Reichstag erscheint, hat mit seiner prunkvollen Medaille offenbar seinen Herrn zu kopieren beabsichtigt (abgeb. Trésor VII, 6).



Abb. 89
Franz von Schneeberg

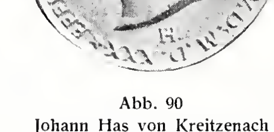


Abb. 90
Johann Has von Kreitzenach

Es ist vielleicht bemerkenswert, daß die einzige fürstliche Persönlichkeit, die Hagenauer nachweislich auf dem Reichstag saß, Kurfürst Joachim, wiederum ein Parteigänger der katholischen Sache war. Letzteres gilt auch von dem Sachsenherzog Georg, von dem gleichfalls eine Hagenauer-Medaille existiert haben muß [4]).

Im übrigen ist es unrichtig, Hagenauer den Medailleur des Reichstags von 1530 schlechthin zu nennen. Seine Produktion ist im Gegenteil in diesem Jahre recht gering gegenüber der reichen Ernte seiner ersten Augsburger Zeit 1527—1529.

Merkwürdig tritt bei seinen guten Beziehungen zum Domkapitel der *Klerus* in seinen Arbeiten zurück. Zwar von den lutherischen Predigern, die damals in der Bischofsstadt auftraten, wird man kaum einen erwarten. Aber auch von der Umgebung des Bischofs Stadion ist allenfalls nur *Johann Has von Kreitzenach* (Kreuznach?), Doktor beider Rechte, zu nennen, der wohl identisch ist mit dem bischöflichen Sekretarius gleichen Namens. Er war dem reformatorischen Geiste so weit zugänglich, daß er seinem Hausgesinde täglich aus der Bibel vorlas. Die kleine Medaille in Wien (Abb. 90) zeigt einen bartlosen Kopf mit wohlgeöffneten Augen und sprechendem Mund.

[1]) Raiser, Historia usw. S. 85.

[2]) Ulhart, Wahrhaftige Anzeigung, unter Hofgesinde des Kaisers (vgl. ferner Warnecke, Hochzeitsbuch).

[3]) Abgebildet Menadier, Schaumünzen der Hohenzollern (Taf. I, 2). Die Medaille auf Johann Albrecht von Brandenburg, Menadier Nr. 581, ist auch mir nur aus Heräus bekannt.

[4]) Siehe unten.

Ganz zum Fuggerschen Hause gehörig, ja geradezu als dessen Hauskaplan muß *Ottmar Nachtigall*, genannt *Luscinius*, gelten (Taf. J. 2). Als geborener Straßburger war er Landsmann unseres Meisters. Weltgewandt und viel gereist, als Philologe und Theologe gleich hervorragend, ein eindrucksvoller Redner auf Kanzel und Katheder, war er nach seinem Abfall von Luther der gefährlichste Gegner der evangelischen Lehre in Augsburg. Die Medaille gibt von seiner erasmischen Natur einen guten Begriff. Lächelnde Verbindlichkeit, feiner Spürsinn und intensives Wollen spielen in den beweglichen Zügen durcheinander.

Von eigentlichen Kirchenfürsten figuriert in den Medaillen dieser Zeit nur *Robert von Croy*, der jugendliche Erzbischof von Cambrai (1523—1556), ein Neffe des berühmten Oberhofmeisters Karls V. Wilhelm von Croy. 1529 war er in Deutschland, wie die (unsignierte) Medaille lehrt, die, sofern sie von Hagenauer ist, zum stärksten gehören würde, was er im Ausdruck intensiver geistiger Spannung erreicht hat (Abb. 91 nach Katalog der Sammlung Itzinger, Heß, 1889, Nr. 224).



Abb. 91
Robert von Croy
Erzbischof von Cambrai
(Hagenauer nahestehend)

Der Ordensmann *Hans Brumitz von Kotwitz* (Taf. J. 5) wird wohl im Gefolge eines norddeutschen Kirchenfürsten in Augsburg 1530 zu suchen sein. Dagegen möchte man den fanatischen Dominikaner auf dem meisterhaften Braunschweiger Buchs (Taf. E. 6, Heft III) fast in der Nähe eines spanischen Großinquisitors vermuten. Ob wir in dem unheimlichen Fanatiker nicht jenen berüchtigten Dominikanerprediger *Johann Faber* vor uns haben, der Ende der zwanziger Jahre sich in Augsburg durch hetzerische Reden verhaßt machte, jenen »Erzblutegel«, der von der Kanzel das Wort sprach: »es tue nicht gut, man lege denn die Klingen auf die lutherischen Prediger«[1])?

Mehr den stillen, mit gelehrter Arbeit beschäftigten geistlichen Herrn stellt *Ulrich Frick*, Kanonikus im württembergischen Backnang dar (Taf. K. 10), wohl ein Mitglied der bekannten Ulmer Theologenfamilie[2]).

Einer alten Augsburger Familie entstammte dagegen *Bartholomäus Lother*, Subdiakon beim Dom (Trésor Taf. VIII. 9); stark antilutherisch klingt die Medaillenaufschrift: ELEGI ABJECTUS ESSE IN DOMO DEI MEI, MAGIS QUAM HABITARE IN TABERNACULIS PECCATORUM.

Die in bescheidenem Maßstab gehaltene Denkmünze *Leonhard Zinsmeisters*, Vikars bei Unserer Lieben Frauen in Augsburg, bei dem Hagenauer zu Tisch ging, gibt ein liebenswürdiges Bild beschaulichen Daseins. In stillen Stunden widmete er sich der Frau Musika[3]) (Abb. 92, Silber, vergoldet, 40 mm, signiert; rückwärts: CONTRAFACTUM EST ANNO 1530, Bayerisches Nationalmuseum in München).

Den Gelehrten vom geistlichen Stande gehört zweifellos auch der Unbekannte an (Taf. L. 8). Das schriftlose Blei geht direkt auf ein meisterliches Holzmodell zurück.

[1]) Keim, Schwäbische Reformationsgeschichte S. 47.

[2]) A. a. O. S. 38, 49 und 238. Die späteren Kirchenlichter dieses Namens bei Hauck, Lexikon d. prot. Theologie.

[3]) Siehe Radlkofer, Beiträge zur Bayerischen Kunstgeschichte VI, S. 24, wo Zinsmeister als Komponist erwähnt wird.

Ein Wunder wäre es, fänden sich nicht auch einige Künstlerbildnisse in diesen mit Arbeit gesegneten Jahren Hagenauers. »Maler [1]) von Augsburg« nennt sich *Laux Furtenagel* auf einer bereits 1527 entstandenen Medaille (Holzmodell in München Abb. 57 auf S. 186 und Taf. F. 3). Er war vermutlich ein Sohn des bereits 1505 verstorbenen Malers Georg Furtenagel und ein Bruder eines jüngeren Georg, der 1531 die Gerechtigkeit seines Vaters erhielt und 1532 bereits als verstorben gemeldet wird. Laux empfing die Gerechtigkeit erst 1546 [2]). Er war nicht Schüler von Thomas Burkmayr, wie Nagler (Monogr. 4071) annimmt, sondern des Georg Breu. Aus chronologischen Gründen kann denn auch die Laurentius-Basilika von 1502 in der Augsburger Galerie nicht von ihm sein, wie Nagler will. Die Bilder Luthers auf der Stadtbibliothek zu Leipzig, von denen eines Nagler unserem Künstler vindiziert, gelten dort für Arbeiten der Cranachschule. Seine Tätigkeit bleibt also noch festzustellen. 1531 erscheint dann der Buchmaler *Narziß Renner* auf einer kleineren Medaille (Taf. J. 1). Antikisch wie der Vorname ist das Brustbild gehalten. Kein Meisterwerk unseres Künstlers. Bedeutend lebensvoller findet sich derselbe Narziß Renner auf einer Medaille von 1525, die den unbekannten Konkurrenten unseres Meisters zum Urheber hat (Münzkab. München). »Illuminista« nennt sich der Dargestellte, also ein Buch- und Wappenmaler, der mit Wasserfarben arbeitete. Vielleicht ist von seiner Hand der große Augsburger Geschlechtertanz, den der bekannte Matthäus Schwarz in Aquarellfarben ausführen ließ, und der das Monogramm N. R. trägt [3]). Aus den Steuerbüchern geht (nach freundlicher Mitteilung von Prof. Roth) hervor, daß Meister Renner sein Leben lang ein armer Teufel blieb.



Abb. 92
Leonhard Zinsmeister

Allein auf den Typus hin möchte man auch in den beiden jungen Männern Taf. J. 9 und Trésor XIII, 11 Künstler, Maler vermuten. Das letztere Stück, ein Holzmodell im Cabinet des médailles, ist schriftlos. Die Medaille J. 9 zeigt den Vornamen verwischt. Vielleicht ist der Dargestellte identisch mit Meister *Jakob Wyt*, der als Maler dem Gefolge Karls V. angehörte [4]).

Auch ein Künstler, wenngleich gewiß der bescheidensten einer, war *Melchior Boß*, »diser zeit mintzmeister zuo Augspurg« (Taf. J. 10). Ein vorzeitig gealtertes, schwindsüchtiges Männlein, das Hagenauer in halber Figur von vorn zur Ansicht bringt. Auch Boß gehörte zum *bischöflichen* Augsburg. Er war seit 1531 Vorsteher der bischöflichen Münze [5]).

---

[1]) Der Trésor S. 11 liest »Mayer«; rückwärts der tüchtige Wahlspruch: ALLEIN WAS OBLIEGT DAS GILT. Die Medaille lehrt sein Geburtsjahr 1505.

[2]) Siehe Vischer, Beiträge zur Kunstgeschichte S. 510, 528 und 567.

[3]) Siehe Stetten, Kunst- und Handwerksgeschichte I, S. 295. Eine Kopie davon besaß die Familie Langenmantel; s. Stetten II, 259. Ein unbekannter Monogrammist N. R. um 1530 s. Nagler, Monogr. IV, 2527. Das jetzt im Maximilians-Museum in Augsburg aufbewahrte Exemplar dieser kostümlich, heraldisch wie ikonographisch gleich interessanten Aquarellmalerei auf Pergament ist leider dem Verlöschen nahe.

[4]) Erwähnt von Hortleder, Von Rechtmäßigkeit des Teutschen Kriegs (Gotha 1646) S. 333.

[5]) Siehe Beyschlag, Münzgeschichte Augsburgs S. 61. Daß die mit M. B. bezeichneten Pfennige aus dem XV. Jahrhundert seinen Namen bezeichnen, ist bei dem auf seiner Medaille von 1531 angegebenen Alter von 42 Jahren ausgeschlossen.

Straßburg 1532. Renner und Boß waren die letzten Arbeiten, die Hagenauer in Augsburg fertigte. Es scheint demnach, als ob die Beschwerde der Innung von 1531 doch nicht ohne Wirkung geblieben sei. Dazu kamen wohl die mit der Ausbreitung der evangelischen Lehre immer unhaltbarer werdenden Verhältnisse des Bischofs und des Domkapitels, welch letzteres bald darauf die Stadt verlassen und in Dillingen Unterkunft suchen mußte[1]), so daß Hagenauer der Boden unter den Füßen zu heiß werden mochte. Auch die Kundschaft nahm Jahr um Jahr ab, sofern aus dem zufällig erhaltenen Bestand der Medaillen ein Schluß auf seine Produktion erlaubt ist (1527: 26 Stück; 1528: 11 St.; 1529: 17 St.; 1530: 13 St.; 1531: etwa 8 St.).

1532 bereits hatte Hagenauer Augsburg verlassen; er wandte sich zurück nach Straßburg. Eine Reihe von Medaillen beweist dies. Selten vergaßen die Straßburger in ihrem berechtigten Lokalpatriotismus auf den Medaillen zu bemerken, daß sie Söhne des alten Argentoratum seien. So *Paul Lauchberger*, der sich mit seiner Hausfrau *Agnes geb. Wicker* auf einer schlichten Denkmünze vereinigen ließ (Taf. L. 14 u. 15). Er war Sohn eines Goldschmieds, aber selbst hervorragendes Mitglied der Kaufmannsgilde »Zum Spiegel«[2]). In demselben Jahr entstand ferner die Medaille auf *Heinrich Joham*, der dann zusammen mit seiner Frau nochmals auf einer Schaumünze kleinsten Maßstabs wiederkehrt[3]). Geboren in Mundolzheim, war er Straßburger Bürger und in höheren Jahren mehrfach »Stettmeister« daselbst. Ähnlich wie Joham stellt Hagenauer den sonst unbekannten *Matthias Steffli* dar, der nach der Umschrift aus Ensisheim im Elsaß gebürtig war (Taf. L. 1)[4]).

Zwei merkwürdige Bildnisse finden sich ferner aus diesem Straßburger Jahr. »JACOBUS ARG(entoratensis). LINGUA FRANCESA LE GROS. SAQVEZ ANN.(o) ETAT.(is) XXXIV«, so nennen die übereinstimmenden Umschriften zweier Medaillen einen durch bedeutende Körperfülle ausgezeichneten Mann, der einmal im Profil[5]), das andere Mal in seiner ganzen Breitseite[6]) erscheint (Taf. L. 10 u. 11).

Eine seltsame Aufschrift, die außer dem Namen noch den Spitznamen des Dargestellten überliefert. »Saquez« ist natürlich eine Verketzerung von Jacques mit einer nicht eben feinen Anspielung auf das französische sac, d. i. Sack. »Le gros Saquez« bedeutet also schlechterdings nichts anderes als das heute im deutschen Süden noch recht gebräuchliche »Dicksack«. Aber wer ist der Dicke? Der bekannte Straßburger Kupferstecher und Formschneider, der sich »*Jacobus Argentoratensis*« nennt, kann es nicht sein. Sein Hauptwerk, ein Triumphzug des Cäsar, ist schon 1503 entstanden. Unser Jakob von Straßburg aber erscheint auf der Medaille von 1532 als 34jähriger. — Die Freude, die Hagenauer an diesem Modell hatte, leuchtet aus seinem Werk. Eine gewisse souveräne Haltung verlieh er ihm im Profil. »Ein schöner Mann und wohlbeleibt.« Aber erst im »vollen Angesicht« gab der Künstler den ganzen Eindruck dieser

---

[1]) Vgl. F. R. Roth, Augsburgs Reformationsgeschichte S. 232—254.

[2]) Numismatic Chronicle 1904, S. 45.

[3]) Früher in Sammlung Diemer in Straßburg, s. Engel u. Lehr, Numismatique de l'Alsace S. 228, Taf. XLI, 9, 11 und 13. Auktionskatalog d. Samml. Diemer, Frankfurt, Cahn 1901, Nr. 813—815.

[4]) Siehe Zeitschr. f. Num. XI, S. 134, Taf. IV, 2. Dieselbe Person, die auch den Lokalhistorikern unbekannt ist, erscheint im Profil auf einem frühen Holzmodell (1524) im Berliner Kabinett (Abb. bei Bode, Gesch. d. Plastik S. 189).

[5]) Germanisches Museum Nürnberg (Blei, 51 mm), signiert einseitig. Ebenso Sammlung v. Frauendorfer, München.

[6]) Wien (Blei, 51 mm).

erdrückenden Persönlichkeit. Jovialität und Bonhomie sprechen daraus, ein gutmütiger Humor, der erst beim Wein so recht herausrücken mochte. Vielleicht gehörte er zu dem heillosen Völkchen der Spaßmacher und Hofnarren, denen unser Künstler, wie wir sehen werden, auch sonst Geschmack abgewann. Der ganze Habitus und auch das Kostüm deutet auf diesen Stand, und täuscht uns die Physiognomik nicht, so stand auch der feiste Herr Taf. L. 12 diesem epikurischen Beruf nicht fern.

Örtlich und zeitlich gehört hierher ferner die schriftlose Medaille eines Mannes mit flachem Hut und kleinem Schnurrbärtchen von lebendigster Arbeit[1]) (Taf. L. 7). Das Bleiexemplar in Braunschweig trägt auf der Rückseite die alte Aufschrift: »*Nikolaus Cramer, Maler in Straßburg.*« Nach Mitteilung von Direktor P. J. Meier ist die Schrift original, was durch Straßburger Urkunden bestätigt wird. Der Maler *Nikolaus Cramer* heiratete 1538 Dorothea, die Tochter des Straßburger Stadtchronisten Sebald Bühler. Bemerkenswert sind seine Beziehungen zu Hans Baldung Grien, dessen Nachlaß er aufkauft. Baldungs Skizzenbuch erhält dabei Bühlers Sohn, Cramers Schwager. 1548 hat Cramer die »Große Heuschrecke« abkonterfeit und in Druck gegeben. Er starb am 25. April 1553. Sein Grabstein findet sich noch in Ottersweier (Baden)[2]).

Ob auch *Jost Vetter* (Taf. L. 9), ein freundlicher ältlicher Biedermann mit faltigem Gesicht, nach Straßburg gehört oder ob seine Medaille noch als eine der letzten Augsburger Arbeiten anzusehen ist, bleibt zweifelhaft[3]). Wahrscheinlich ist mir das erstere. *Ulrich Dietrich* (Abb. s. Engel u. Lehr Taf. XXXXI, 10) ist ein sonst unbekannter Straßburger; obwohl die Medaille der Signatur entbehrt, halte ich sie ebenfalls für hagenauerisch.

Baden und Schwaben 1533—1535. Aus den Jahren 1533—1536 inkl. waren noch Erman keine Hagenauer-Medaillen bekannt. Wir sind in der Lage, an Hand seiner Arbeiten Jahr für Jahr den Aufenthalt des Künstlers festzustellen. Nicht länger hielt es ihn in der Heimat als ein Jahr. 1533 und 1534 sehen wir ihn wieder auf der Wanderschaft in Schwaben und in Baden. 1533 hat er die Ehre, die beiden *Markgrafen von Baden Ernst und Bernhard* zu porträtieren, zu deren Hof ihm wohl die Zollernmedaille den Weg geebnet hatte. Er schuf zwei Pendants in ziemlich trocken gehaltenen Porträts, die er dann auf einem kleineren Schaustück zu günstigerer Wirkung vereinigte (»capita jugata«)[4]). Hier haben wir einmal das seltene Beispiel einer *historischen* Denkmünze. 1533 war es, daß die Beiden, Ernst und Bernhard, nach dem Tode des dritten Bruders Philipp sich in die Markgrafschaft teilten. Freilich erschien die Medaille als Denkmal brüderlicher Eintracht etwas verfrüht, indem bald darauf Erbstreitigkeiten ausbrachen, die erst 1535 geschlichtet wurden.

Am Hofe des Markgrafen Ernst von Baden entstand ferner das sorgfältige Konterfei *Bernhard Nibelsbachs*[5]) (Taf. L. 6), eines vornehmen markgräflichen Gerichts-

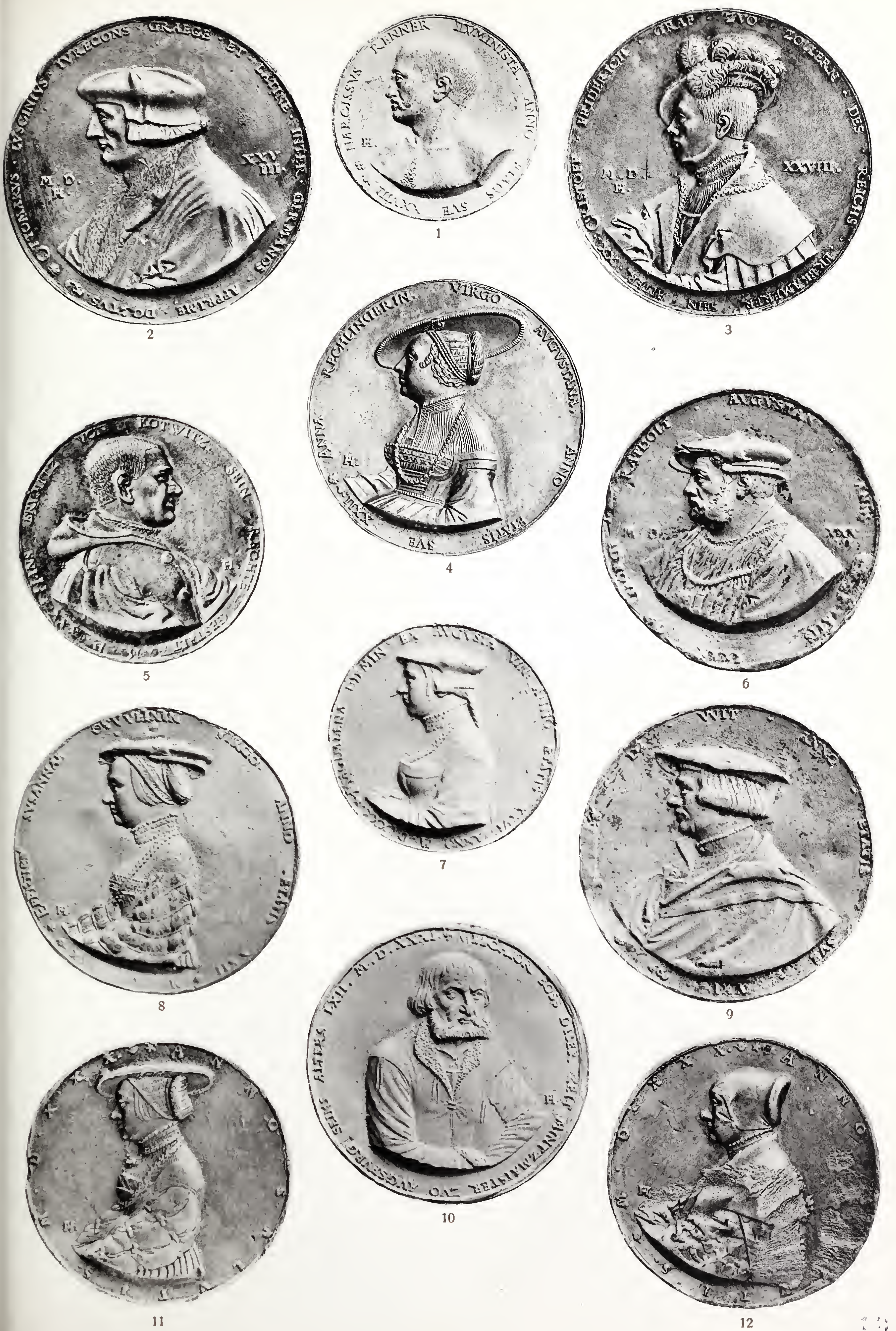
[1]) Herzogliches Museum zu Braunschweig, Blei; Germanisches Museum Nürnberg, ebenso.

[2]) Nach Notizen des Direktors des Hohenlohe-Museums, Herrn Dr. Seyboth in Straßburg, mir mitgeteilt von Herrn J. Diener, wofür beiden Herren auch hier bestens gedankt sei. Cramer oder Crämer kommt auch in den Registern der Kontraktstube 1521—1547 mehrfach vor.

[3]) Augsb. Maximilians-Mus. Rev.: DO KEISSER CARLI IST · MIT DEM GANTZ REMISCH REICH · WIDER DEN TIRCKEN GEZOGEN M · D · XXXII.

[4]) *Markgraf Ernst*, abgeb. Bally, Taf. VII, Nr. 1155. R.: NIT SCHIMPF — MIT ERNST. *Markgraf Bernhard* (Taf. L. 5). *Beide vereinigt*, Bally, Taf. VI, 1115. (Siehe auch Menadier, Schaumünzen der Hohenzollern S. 144, Nr. 574.) Schöne Exemplare in Donaueschingen, Karlsruhe und München.

[5]) Wien (51 mm), signiert und datiert.



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

beamten, der nach gefälliger Mitteilung des Großherzoglich Badischen Landesarchivs ein Sohn Meister Bernhard Nibelsbachs, Stadtschreibers zu Baden, war und in den Urkunden von 1511 bis 1544 als Kanzlei- und Hofgerichtssekretär nachweisbar ist.

In gewissem Abstand von der hohen Obrigkeit ist hier »*Hansel von Singen*« (Taf. L. 2 vgl. E. 2) namhaft zu machen, der Markgraf Philipps Hofnarr war. »Morotatos atque fatuorum rex festivissimus« stellt er sich selbst vor, und seinem pastoralen Äußeren, aber nicht minder auch der Krone mit Eselsohren, die er trägt, entsprach sein hoch entwickeltes Selbstbewußtsein, das ihm verbot, mit anderem Narrenvolk zu Tisch zu sitzen, »und wenn man ihm eitel Weißbrot und Rebhühner vorsetzte«[1]). Einen unflätigen Scherz, den sein Herr sich mit ihm machte, berichtet eine der bedenklichsten Stellen der Zimmernschen Chronik. Offenbar hat man es bei dem aufgeblasenen Burschen mit einem zu Spott und Schimpf mißbrauchten Größenwahnsinnskandidaten zu tun.

Einfach und stolz nennt sich sein Kollege *Matthias* (Abb. 93)[2]): »Jocis facetiisque aptus atque insipiens«; wohl derselbe *Matthes*, der den Abt von Obermarchtal zu erlustieren hatte, und von dessen Zoten Bebels Fazetien eine besonders üble überliefern.



Abb. 93
Hofnarr Matthias

Ein Denkmal von Hagenauers Tätigkeit im Jahre 1534, das an Stattlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt, ist das herrliche Konterfei des *Grafen Nellenburg und Thengen*, den er einmal geharnischt (Taf. L. 4, Medaille), dann im bequemen Kamisol und Federbarett (Taf. E. 7, Modell) darstellte. In den dreißiger Jahren muß der »große Graf« oder der »dicke Thengen«, wie er auch heißt, eine populäre Figur gewesen sein. Manch treffliches und manch starkes Stück erzählte man von ihm. Ein gewaltiger Kneipant war er vor dem Herrn, aber auch ein guter Kamerad und ein ganzer Mann, der das schwere Eisenkleid nicht nur zum Scheine trug. Die unvergleichliche Geschichte, wie er sein Gesinde aus der brennenden Burg errettete, oder jene andere, wie er von einem Straßburger Krämer versehentlich »Mollenkopf« (Stierkopf) geschimpft wurde, und der Brave, statt dem Unglücklichen den Bauch aufzuschlitzen, ihn stehenden Fußes mitsamt seinen Knechten vom Rosse trank, geben von seinem Humor und guten Mut den besten Begriff. Berühmt war sein Embonpoint. Als Kaiser Karl 1530 nach Augsburg kam, ließ er ihn zu sich bescheiden und bat ihn, das Wams herunterzuziehen, worauf die spanischen und welschen Fürsten das Ungeheuer »wohl beschauten und sich alle zum höchsten ob ihm verwunderten«. Man muß es in dem alten Text lesen, wie er der Majestät auf gewisse anzügliche Fragen tapfer Rede und Antwort stand »als wie ein frommer Landsknecht«. — Ungeschlacht wie sein irdischer Leib waren die Regungen seiner Seele. Nie hat ein Liebender solche Töne gefunden wie die, in denen er seinen

[1]) Flögel, Geschichte der Hofnarren (1789), S. 209.

[2]) Augsburg, Maximilians-Museum. Rev. SIMVL DICTVM SIMVL EST FACTVM · M · D · XXXXIV.



Abb. 94
Philipp Melanchthon



Abb. 95
Philipp Melanchthon

Gefühlen Luft machte. »Bei angehender Nacht«, so berichtet der Chronist, »ließ er sich — aus Gründen — auf ein Wägelein laden und bezog mit einem Schwarm von Trommelnschlagern, Sackpfeifern und dergleichen Volk« einen Berg gegenüber dem Schlosse seiner Angebeteten, Helene von Zollern, von wo aus er mit ungeheurem Getöse und Lärm dem Fräulein »über das Tal hinüber hofierte«. —

Aber er hatte Glück bei den Damen. Reiche Heiraten, mit denen er den Verlust seiner verschlemmten Dörfer wettzumachen pflegte, brachten ihm vornehme Verwandtschaft. Durch Graf Christoph Friedrich von Zollern (s. oben S. 240), seinen Schwager, war er mit dem markgräflich badischen Hofe verwandt. Sein guter Humor blieb allezeit siegreich: »es hätt auch der Kaiser ein besonders gnädiges Gefallen an ihm. Sein jüngsten Sohn den nahm er zu sich an Hof. Hernach ist er bemelts Kaisers Truchseß geworden.« »Seines Lebens ein guter Gesell«, so nennt ihn ein alter Bericht, und »wenn er auch kein guter Kindsvatter gewesen ist und darum große Schulden verließ«, so resümiert der Chronist schließlich dennoch: »gleichwohl sonst warhaft und eins aufrechten gemuets ehrlich«. Der Edle starb plötzlich 1539[1]).

Leben und Taten des edlen Grafen erfüllen also im höchsten Grade die Vorstellung, die man sich nach seinem ungeheuerlichen Bilde macht, und es ist, hiernach zu urteilen, keine Übertreibung, was der Künstler gibt, sondern reale Wirklichkeit, die freilich für uns Spätgeborene etwas Unfaßliches behält.

Zu den grotesken Einfällen des großen Mannes gehörte es, einen Narren bei sich zu führen, der in allem den Gegensatz zu seiner eigenen umfangreichen Figur bildete: »ain langer, dünner mentsch mit einem kleinem köpflin«; man nannte ihn nur den Junker Adam. Auch von diesem Unglücksmenschen — offenbar handelt es sich um eine mikrozephale Mißbildung, wie ja derartige Abnormitäten bei dem erbärmlichen Gewerbe der Lustigmacher nicht selten waren[2]) — ist uns, wie ich vermuten möchte,

[1]) Nicht zu verwechseln mit ihm ist sein gleichnamiger Sohn. Der Apfel fiel übrigens nicht weit vom Stamme, wie folgende Begebenheit beweist. Einst erhielt dieser junge Graf Christoph von seinem Zechbruder Günther von Schwarzburg die Trauerbotschaft, dieser habe mit dem Rheingrafen Philipp Franz einen Trunk getan, wobei der »gute Rheingraf« leider mit Tod abgegangen sei. Graf Christoph vernahm solche Nachricht »mit großer Beschwerde, aber nit daß er ein Betrauern mit ihm hätt, sondern daß er nit auch bei der redlichen Kompania wär gewesen«.

[2]) Vgl. auch den Hofnarren König Renés, Triboulet, dessen monströse Erscheinung Laurana auf einer Medaille wiedergegeben hat, s. Heiß Bd. II, Taf. I, S. 16; Burger, Laurana S. 75, Taf. XII.



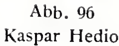


Abb. 96
Kaspar Hedio



Abb. 97
Martin Butzer

ein Bild und zwar höchstwahrscheinlich wiederum von Hagenauers Hand erhalten (Trésor Taf. XV, 11; Paris, Cabinet des médailles); ein flüchtig improvisiertes Stück Arbeit, das mehr einer Laune des Künstlers als einem »Auftrag« sein Dasein verdankt.

1535 sehen wir Hagenauer aus Schwaben noch einmal zu kurzem Aufenthalt nach Straßburg zurückkehren, wo er die zweite Gemahlin des oben genannten P. Lauchberger, Jakoba, zu porträtieren hatte (Taf. L. 13 u. oben S. 189 Abb. 63), die letzte oberdeutsche Arbeit des Meisters.

Köln 1536—1546. Die vierte Epoche von Hagenauers Tätigkeit, die Jahre 1536—1546 umfassend, spielt sich, wie bekannt, am Niederrhein ab. Was den Künstler veranlaßt haben mochte, seinen Wohnsitz dorthin zu verlegen, läßt sich nur vermuten. In Oberdeutschland waren in den letzten Jahren die Aufträge immer spärlicher geflossen. Hier aber in der reichen Handelsmetropole am Rhein bot sich dem Medailleur eine terra virgo, und es galt nur, sich dem veränderten, von den nahen Niederlanden stark beeinflußten Geschmack des Publikums anzubequemen, um einer fruchtbaren Tätigkeit sicher zu sein. Hagenauer gelang dies spielend. Seine Anpassungsfähigkeit, von der die in reinstem Kölner Platt verfaßten Medaillenumschriften und Devisen ein äußeres Kennzeichen sind, bewährte sich derart, daß der Straßburger Künstler in Köln ein volles Dezennium auf dem Gebiet der Medaille dieselbe ausschlaggebende Stellung einnimmt, wie in der Porträtmalerei nur der alteingesessene Barthel Bruyn.

Auch in Köln führen uns Hagenauers Medaillen mitten hinein in die Kämpfe der Zeit, die Reformationswirren. In ihrem Brennpunkt steht der greise Erzbischof *Hermann von Wied.* Ursprünglich dem Luthertum entschieden abgeneigt, ward er spät in hohem Alter noch von der neuen Lehre mächtig ergriffen und geriet so als ein milder, aber standhafter und überzeugter Vorkämpfer der evangelischen Lehre in scharfen Gegensatz zu seinem eigenen Domkapitel und in schweren Konflikt mit der kölnischen Universität, die damals, bereits tief gesunken, einen Schlupfwinkel mittelalterlicher Scholastik bildete. Auch im Widerstreit mit dem gänzlich papistisch gesinnten Rat der Stadt stand der Kirchenfürst seinen Mann.

Schon ein Jahr nach seiner Ankunft, 1537, trat Hagenauer dem Erzbischof näher, indem er ihn auf einer Medaille von talerartig flachem Gepräge porträtierte (Taf. M. 2). In kräftigerem Relief gab er dann den bärtigen Kopf 1545 wieder und schließlich noch einmal 1546, dieses die letzte Arbeit, die wir von Hagenauer überhaupt kennen (Taf. M. 5). Man liest es in den bäuerlich derben Zügen des alten Graubarts, daß er kein großer

Gelehrter war, und begreift es, daß er die Freuden der Saujagd dem Studium und dem Messelesen vorzog [1]). Bei aller natürlichen Intelligenz, die an ihm gerühmt wird, hätte er allein gegenüber seinen fanatischen Gegnern einen schweren Stand gehabt. Schon 1541 sah er sich daher nach »gottseligen, getreuen und an Lehre wie Leben bewährten Männern um«, die ihn bei seinen Reformationsbestrebungen unterstützen sollten.

1543 finden wir dann in Hagenauers Werk jene illustre Reihe von bedeutenden Köpfen des Reformationszeitalters, von der man bisher annahm, es handle sich um eine »Serie«, die der betriebsame Meister (vielleicht nach Stichen oder Zeichnungen) zum Zwecke kaufmännischer Spekulation gefertigt habe [2]).

Aber diese fünf Medaillen, die zum reifsten gehören, was Hagenauer überhaupt geschaffen hat, stehen qualitativ weit über dem Begriff der »Serienmedaille«; das unmittelbare Leben, das aus ihnen spricht, bezeugt es allein schon, daß sie nicht nach Vorlagen, sondern angesichts der Natur entstanden sind. *Philipp Melanchthon*, *Kaspar Hedio*, *Martin Butzer*, *Johann Sturm* und *Johann Pistorius* — fürwahr, eine stolze Reihe, die als Produktion des einen Jahres 1543 in ihrer Art einzig dasteht (Taf. E. 8 u. 9, Abb. 94—99).

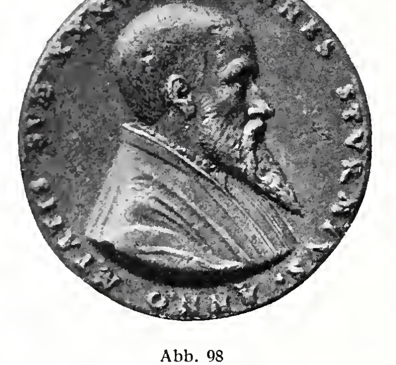


Abb. 98
Johannes Sturm

Aber wo fand unser Meister die Gelegenheit, die berühmten Männer von Angesicht zu Angesicht zu sehen? Glücklicherweise läßt sich der Nachweis erbringen, daß das glänzende Fünfgestirn in der Tat 1543 längere Zeit am Niederrhein sichtbar war. Schon im Herbst 1542 hatte Hermann von Wied sich nach Straßburg an Hedio und Butzer gewandt mit der Bitte, ihm bei Durchführung seiner Reformpläne im Kölner Erzbistum behilflich zu sein. Zunächst machte sich Butzer allein auf den Weg und traf im Dezember am Hoflager des Erzbischofs in Bonn ein. Er predigte hier im Münster, sofort aufs heftigste befehdet von den Kölner Papisten mit Johann Gropper an der Spitze. Alsbald schickte man um Sukkurs nach Melanchthon in Wittenberg. Nur widerstrebend verließ der Ängstliche seine Gelehrtenstube, aber nachdem er im Mai 1543 endlich auf dem Plan erschienen war, arbeitete er das von Butzer entworfene Programm »Reformationsbedenken« in kürzester Zeit durch und stand kräftiger, als

[1]) Varrentrapp, Hermann von Wied S. 36 Anm. 2.

[2]) Welcher Beliebtheit sich allerdings die Porträtmedaillen der großen Reformatoren, wie auch der kleineren Predikanten im Publikum erfreuten, bezeugt eine Nachricht über Ambrosius Blaurer in Augsburg: Seine Anhänger »conterfeyten in ab, gossen sein Bildnis in silberne Planken als Joachimstaler und größer, schenckten dieselben aus und trugens an die hälsen. auch er selber ließ davon etliche gießen und machen bei den goldschmieden« (s. Fr. Roth, Reformationsgeschichte Augsburgs Bd. II, S. 470 Anm. 100). Eine Medaille auf *Ambrosius Blaurer* von dem Züricher Medailleur *H. Stampfer* im Münzkabinett München und sonst. Vgl. auch den Brief Sailers an den Landgrafen von Hessen (Roth a. a. O.): »Schickh hiemit e. f. g. ain gegoßnen pleien pfenning, darmit e. f. g. sehe, wie Plarer das volkh an sich gehangen, auch wie sich die reichen ob ime getrennet haben, dann ains tails seind sein mießig gangen, der ander teil hat in lassen in silber, in plei und kupffer abgießen, darnachs jeder vermocht, und darnach wie ain hailigthum mit großer verpitterung der widerwertigen umbgetragen.«



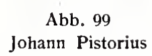


Abb. 99
Johann Pistorius



Abb. 100
Rückseite einer Medaille auf
Graf Thomas von Rheineck



Abb. 101
Rückseite der Medaille auf
Graf Johann von Epstein
Taf. M. 6



Abb. 102
Rudolf von Roeremond



Abb. 103
Kaspar von Mullem



Abb. 104
Heinrich Andrian von Sittard

man es sonst von ihm gewohnt war, dem Genossen in der alsbald lichterloh entbrannten Fehde zur Seite. Etwa gleichzeitig mit ihm war Kaspar Hedio von Straßburg herbeigeeilt, und wenig später sandte Landgraf Philipp seinen Pistorius aus Nidda, einen Mann, klein an Leib, aber groß im Eifer [1]).

Daß auch der Straßburger Pädagoge *Johann Sturm* sich im fraglichen Jahre nach Bonn begeben, wird schon durch die datierte Medaille (Abb. 98) wahrscheinlich [2]). 1542 oder 1543 muß er daselbst mit Butzer zusammengetroffen sein, wie aus dessen Briefen hervorgeht [3]). Mit Hermann von Wied stand er im besten Einvernehmen. Ein »dem Freunde der Wissenschaften und der Gelehrten« gewidmeter Band seiner Cicerobriefe sind ein literarisches Denkmal seiner Verehrung für den Kirchenfürsten [4]).

War es der erzbischöfliche Protektor oder eigene Initiative, was Hagenauer dazu trieb, die berühmten Gelehrten zu porträtieren: sicherlich setzte er dabei sein ganzes Können ein. Am eingehendsten hat ihn das vergeistigte Profil *Melanchthons* beschäftigt, den er zweimal, mit Talar und Barett, dann barhäuptig darstellte [5]). Der feine Organismus des ältlichen, hageren, blutlosen Gelehrten erscheint höchst wahrheitsgetreu und dabei nicht ohne eine gewisse schlichte Noblesse im Zuschnitt. Daneben steht die pastorale Fülle des biederen *Hedio*, der kräftige, knochige Schwabenschädel *Butzers*, der langbärtige, gut ausgearbeitete Denkerkopf *Sturms* und das von Schärfe und Leidenschaftlichkeit zeugende Profil des kleinen *Pistorius*, sämtlich in bedeutender, sympathisch anmutender Charakterisierung. Das persönliche Verhältnis des Künstlers zu den Dargestellten, das aus den schönen Medaillen spricht, kann man sich nicht vorstellen, ohne auf einen Wechsel seiner religiösen Anschauung zugunsten der lutherischen Lehre zu schließen. Dieser Schluß wäre aber vielleicht voreilig angesichts der Tatsache, daß auch die Gegenpartei des Erzbischofs Hermann in Hagenauers Kölner Medaillenreihe keineswegs fehlt.

Innerhalb des Domkapitels war die Seele des Widerstands der alte, aber zähe »Afterdechant« (Vizedekan) *Graf Thomas von Rheineck*, dessen hartes, von scharfen Furchen durchzogenes Gesicht Hagenauer in einem Schaustück zierlichsten Gepräges festgehalten hat (Taf. M. 1 u. 1 a). Auf der Rückseite trägt es — ein wenig anmaßlich — den Kopf Christi, gleichfalls von Hagenauers Hand [6]).

Ein anderes Exemplar zeigt rückwärts ein kleines, höchst exakt geschnittenes Porträt ohne Umschrift (Taf. M. 4), offenbar gleichfalls ein Angehöriger des Domkapitels, vermutlich ein Parteigenosse des Afterdechanten [7]).

Ein Führer der feindlichen Majorität im Domkapitel war ferner der einflußreiche *Graf Johann von Isenburg-Grenzau* (Taf. M. 7), der an der Spitze jener Kommission stand, die im Herbst 1546 den alten Erzbischof vor die Alternative der Preisgabe seiner Reformidee oder der Abdankung stellte [8]).

---

[1]) Varrentrapp, a. a. O. S. 157; Ennen, Geschichte der Stadt Köln Bd. IV, S. 427.

[2]) Rückseite s. Trésor Taf. XVI, 4.

[3]) Siehe Varrentrapp S. 119 Anm. 1.

[4]) Ebenda S. 37.

[5]) Siehe Sammlung Metzler, herausgegeben von Julius Cahn, Taf. XI, 68 und 69 (beide Stücke signiert).

[6]) British Museum s. Num. Chron. 1904, S. 47, s. Varrentrapp S. 234.

[7]) Mainz, Münzsammlung der Stadtbibliothek. Ein drittes Exemplar in Nürnberg (Germanisches Museum) mit kleinem Wappen und der Umschrift: CUM VOLET IPSE DEUS * A°. M . D . XLII. * Signiert.

[8]) Varrentrapp S. 233. Über die Familie s. Fahne, Kölner Geschlechter II, S. 70 und Grote, Münzstudien VII, S. 216, wo bereits der Hagenauersche Charakter der Medaille richtig erkannt ist.

Johann von Epstein und Minzenberg, Graf von Diez, den die Rückseite der feinen Medaille (Taf. M. 6 u. Abb. 101) »Domscholaster zu Köln« nennt, befand sich gleichfalls unter Hermanns Gegnern in der vordersten Reihe.

Dem Kölner Theologenkreis gehört gewiß auch der Karthäuserbruder *Rudolf von Roeremond* an (Abb. 102), der sich wohlgefällig »Confessor Christi virginum« nennt und durch die Devise BONORŪ OPERUM GLORIOSUS EST FRUCTUS sich als Anhänger der katholischen Lehre von der Werkheiligkeit bekennt[1]).



Abb. 105
Werner von Wesel
(verkleinert)

Auf seiten Hermanns von Wied hielt sich im Domkapitel der »decanus major« *Graf Reinhard von Leiningen-Westerburg*, dessen eben nicht aristokratisches Profil Hagenauer in ungeschminktester Wahrheit auf der Medaille (Taf. M. 8) wiedergab[2]).

Der Ausgang des Streites zwischen Erzbischof und Klerisei ist bekannt. Gegenüber dem Domkapitel blieb der Erzbischof unerschüttert und wies alle Forderungen nach Verabschiedung der Reformatoren entschlossen ab. Aber als Karl V. auf dem für die protestantische Sache so folgenschweren Zuge gegen Herzog Wilhelm von Jülich mit bedeutender Streitmacht in Bonn erschien, mußte sich der Erzbischof wohl oder übel dazu bequemen, sich von seinen Getreuen zu trennen[3]). Er selbst blieb fest. Noch vier Jahre dauerte der Konflikt, bis sich endlich bewahrheitete, was Butzer vorahnend schrieb, daß Hermann eher sein Land als die wahre Lehre preisgeben werde. Es war eine direkte Folge der kaiserlichen Siege im Schmalkaldischen Krieg, daß der greise Kirchenfürst 1547 seiner Würde entkleidet und aus dem Lande vertrieben wurde.

Abseits von der großen Bewegung, aber nicht unberührt von ihr, stand der große Kölner Philologe *Johann Cäsarius*. Von der stillen vornehmen Gelehrtennatur



Abb. 106
Johann von Aich



Abb. 106a
Rückseite der Medaille auf
Sibylle von Aich

gibt die Medaille, auf welche V. de Munter[4]) zuerst aufmerksam gemacht hat, ein sprechendes Bild. 1468 in Jülich geboren, lebte er, nachdem er in Paris und Bologna

[1]) British Museum, 44 mm.

[2]) Wien, Blei, 48 mm.

[3]) Vgl. Das Buch Weinsberg (ed. Höhlbaum) I. S. 202.

[4]) Revue Belge 1893, S. 216, Taf. VII. Über das Leben des Johann Cäsarius s. Ennen, Bd. IV, S. 77.





Abb. 107
Johann von Aich d. J.



Abb. 108
Konrad Schlaperitz





Abb. 109
Andreas Imhoff (1536)

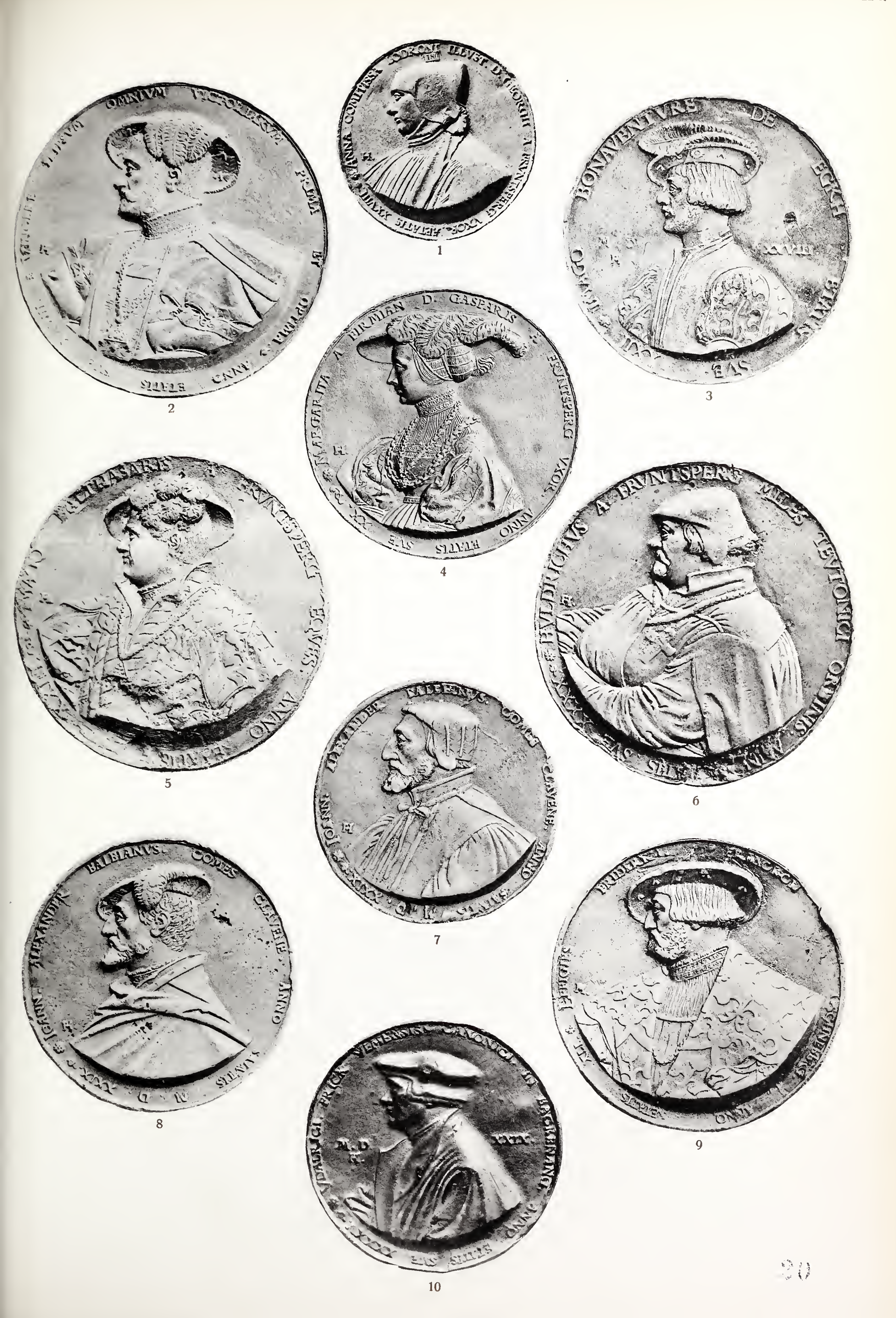




Abb. 110
Wolf Otmar



Abb. 111
Hans Hauschel


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10



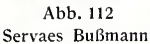

Abb. 112
Servaes Bußmann





Abb. 113
This Vorsbach (1542)

seine Studien gemacht, in Köln als Mittelpunkt eines bedeutenden Schülerkreises. Die Geschichte der Philologie kennt ihn als Bahnbrecher der gräzistischen Studien in Deutschland. Mit Erasmus, Melanchthon, Spalatin verbanden ihn wissenschaftliche Interessen. Als er von Melanchthons Ankunft in Bonn hörte, eilte er sogleich dorthin. Aber dieser Verkehr machte ihn verdächtig. Hochbetagt, in den Siebzigen, wie die Medaille ihn darstellt, mußte er aus Köln weichen. Nach seiner Rückkehr gänzlich verarmt und erblindet, schützte ihn alte Schülertreue vor dem Untergang. Tiefe Resignation klingt aus dem Wahlspruch der Medaille: »Me miserum, sed tu mea spes pater optime rerum, in te sperabo licet occidas etiam me.«

In engster Fühlung mit den Humanisten stand ferner *Heinrich Andrian Sittard*, der sich als Arzt eines bedeutenden Rufes erfreute [1]) (Abb. 103).

Andere anziehende Erscheinungen auf Hagenauers Medaillen dieser Zeit, wie *Dietrich von Trypt* [2]) (Taf. M. 9), *Kaspar van Mullem* [3]) (Abb. 103), *Werner von Wesel* [4]) (Abb. 105) bleiben zunächst bloße Namen. Die Feststellung ihrer Persönlichkeit wird der Lokalforschung nicht schwer fallen.

Bedeutenden Zulauf hatte Hagenauer von der *Kölner Bürgerschaft.* Zu den ältesten Familien der Stadt zählten die Aich. Von dem alten Bürgermeister *Johann von Aich*, der 1519 starb, und seiner Ehefrau »*Beilgen*« (Sibylle), geb. *von Reidt* schuf Hagenauer offenbar nach einem gemalten Doppelbildnis posthume Porträte (Abb. 106 u. Taf. M. 12 nach Katalog Heß). Sein Sohn *Johann* (geb. 1510, als Ratsherr gest. 1549), sowie seine Tochter *Sibylle* ließen sich gleichfalls von Hagenauer konterfetten (Taf. M. 10 u. Abb. 107). Die seltsame Reversdarstellung, eine etwas burleske Illustration der frommen Devise: IN TE DOMINE NON CONFUNDAR IN AETERNUM findet sich noch auf der Medaille eines anderen Kölners, des *Konrad Schlaperitz* (Abb. 108 nach Katalog Delbecke Taf. II, Nr. 911), die zweifellos gleichfalls von Hagenauers Hand herrührt. Sibylle war vermählt mit dem Antwerpener Patrizier *Adolf von Straehlen*, von dem eine leider stark überarbeitete Hagenauer-Medaille in Wien existiert.

---

[1]) Rühmend erwähnt von Johann Gymnich, De jure et aequitate for. Köln 1541. Vorrede, abgedruckt bei Varrentrapp S. 90 Anm. — Wie Dr. B. Kuske in Köln mir freundlichst mitteilt, war Sittard in den Jahren 1506—1536 sechsmal Rektor der Universität.

[2]) Sammlung v. Frauendorfer in München, Blei, Original. Var. mit Drypt s. Sammlung Felix Nr. 94. Die Familie s. Fahne II, S. 33.

[3]) Kaspar von Mühlheim, 1543—1586 Ratsherr, wird als Trauzeuge bei der Heirat des bekannten Dr. M. Held genannt, Ennen IV, S. 547.

[4]) Fahne I, 449 (Abb. Trésor XIII, 9).

Über die sonstigen Kölner und Bonner Pfahlbürger und Bürgersöhne, den *Ulrich Ochs*, *Friedrich Berck van Embric* (M. 14), *Zeel van Ryswick* (M. 13), *Andreas Imhoff* (Abb. 109), *Wolf Otmar* (Abb. 110), *Hans Hauschel* (Abb. 111), *Servaes Bußmann* (Abb. 112), *Peter Hutter* usw., ragt der starknackige Kopf des *This Vorsbach* (Abb. 113) trotzig hervor. Der Name bildet die Überschrift zu einem unerbaulichen Kapitel der Kölner Geschichte, das sich freilich erst ein Jahrzehnt nach der Entstehung der Medaille (1550 bis 1556) abspielte. Vorsbach hatte sich durch seine ablehnende Haltung gegenüber der Kindertaufe der Häresie verdächtig gemacht und wurde, nachdem er auf richterliches Verhör nur einen »ganz schimpflichen und scherzlichen« Bescheid gegeben hatte, auf den Turm getan. Da er den Inquisitoren gegenüber halsstarrig verblieb, dehnte sich sein hartes Gefängnis bis 1553 aus. Damals meldeten die Turmherren, daß der Vorsbach »sehr schwach sei«, und baten um Erlaubnis, »ihn etwas gelinder zu setzen«. Inzwischen war auch ein Bruder Vorsbachs, Lorenz, aus den gleichen Verdachtsgründen eingezogen worden. 1556 endlich sollten beide Brüder nach vielfältigem Verhör durch die Ketzerrichter vor das Schöffengericht gestellt werden. Aber auf dem Wege dahin wurden sie von dem erbitterten Volk den Gerichtsboten entrissen und in Freiheit gesetzt. Der Rat verwies daraufhin beide unter der Hand aus der Stadt. Lorenz folgte dem Wink, Matthias dagegen blieb. Er wagte



Abb. 114
Jak. Graf v. Reipelskirch
(verkleinert)



Abb. 115
Herzog Wilhelm von Jülich



Abb. 116
Michael Mercator

sogar, sich öffentlich zu zeigen, wurde daraufhin wiederum ergriffen und nach Brühl in Gewahrsam gebracht. Hier starb er am 8. März 1557 im Turm[1]).

Historisch nicht weiter hervorgetreten sind die Angehörigen des niederrheinischen Adels: *Graf von Reipelskirch* (Abb. 114), *Franz Berner*, der Erbmarschall des Stiftes Hulissem (Taf. M. 16)[2]) und *Katharina von Reifferscheidt* (Taf. M. 15)[3]).

[1]) Ennen Bd. IV, Kap. 39, S. 795 ff.

[2]) Beide nicht bei Gauhe, Adelslexikon.

[3]) Fahne, Genealogie des Hauses Salm-Reifferscheidt, kennt die Dargestellte nicht. Die Medaille trägt im Wappen der Rückseite unter dem Reifferscheidtschen Balken einen kleinen Schild mit sitzendem Vogel.

Mit Erzbischof Hermann von Wied durch gemeinsame Überzeugungen nahe verbunden war der junge *Herzog Wilhelm von Jülich*. Seine Niederlage im Jülichschen Kriege gegen Karl V. besiegelte auch das Schicksal Hermanns. Die Medaille (Abb. 115) stellt ihn 1539 in fürstlicher Erscheinung im 23. Lebensjahre dar (R.: SPARTAM NACTVS / HANC ADORNA).

In den Kreis der hohen Diplomatie führt der Geldernsche Gesandte am Hofe Heinrichs VIII. von England, *Michael Mercator*, dessen markanten bartlosen Kopf Hagenauer in dem *einen* Jahr 1539 nicht weniger als dreimal geschnitten hat (Taf. M. 3 u. Abb. 116). Die drei Stücke sind bereits aufgeführt in dem englischen Medaillenwerk von Grueber[1]). Aber sie werden dort (nach Serrure)[2]) merkwürdigerweise als Selbstporträte des Dargestellten bezeichnet, der neben seinem diplomatischen Beruf, wie es scheint, in verschiedenen Künsten dilettierte. Die »*Genealogia Puteanaea*« (1630), die diese Angaben macht, bringt ferner eine Medaille auf *Elisabet Mercator*, die Frau des Michael, in Abbildung, von der heute kein Exemplar bekannt ist (Abb. Rev. de la Num. Belge 1850, T. IV); gleichfalls eine Arbeit Hagenauers.



Abb. 117
Unbekannter
Rev.: RESPICE FINEM

In demselben Jahr 1539 entstand auch das Stück, mit dem Hagenauer seine Kölner Tätigkeit krönte, die Medaille auf *Barthel Bruyn* (Taf. M. 11). Hier galt es, einem Künstler, der als Porträtist selbst die höchste Anerkennung genoß, zu zeigen, was die verhältnismäßig arme, in den Mitteln so beschränkte Kunst des »Conterfetters« zu leisten vermochte. Hagenauer ging dem schmalgebauten, feinknochigen Friesenkopf mit äußerster Sorgfalt in allen Zügen nach und ließ es auch im Beiwerk nicht an der gewohnten Präzision fehlen. Klar gegeneinander abgesetzte Flächen und eine konzentrierte Festigkeit der Umrißlinie geben dem Stück ein plastisches Gepräge von außergewöhnlicher Qualität. Daß das Bildnis übrigens auch ähnlich ausgefallen, dies bezeugt Bruyns Selbstporträt auf dem Xantener Altarwerk in Köln[3]). Selbst das Altersporträt auf der »Begegnung Abrahams mit Melchisedek« gibt noch unverkennbar dieselben Züge. Den biographischen Wert der Medaille, die uns das Geburtsdatum Bruyns, 1493, kennen lehrt, hat schon Nagler gewürdigt. Außergewöhnlich ist die Inschrift der Rückseite: NOVIT HIC · EFFIGIES · SINE · SENSU PINGERE · VIVAS; sie ist aber keineswegs als öffentliche Ehrung, wie Firmenich-Richartz[4]) anzunehmen scheint, sondern lediglich als private Äußerung der Verehrung des Medailleurs für den befreundeten Kunstgenossen aufzufassen.

RÜCKBLICK

Stilentwicklung

Hagenauer folgt zeitlich unmittelbar auf Hans Schwarz. In Augsburg setzt seine Tätigkeit in demselben Jahre ein, in welchem Schwarz' Medaillenarbeit erlischt. Aber Hagenauers Stil bildet keineswegs eine Fortsetzung der Schwarzschen Art, entwickelt sich nicht aus dieser, sondern steht von Anfang an im bestimmten Gegensatz dazu und zeigt eine mit der Schwarzschen Medaillenreihe keineswegs parallel verlaufende Entwicklung.

[1]) Medaillic Illustrations Bd. I, S. 41 ff.

[2]) Revue de la Num. Belge Bd. V (1850), S. 116. Der Irrtum beruht auf einer Angabe der alten, aus dem Jahre 1630 stammenden »Genealogia Puteanaea«. Vgl. auch Pinchard, Hist. de la grav. en Belgique S. 9 f.

[3]) Auf das Bildnis haben zuerst Bode und Scheibler aufmerksam gemacht.

[4]) Bartholomäus Bruyn, Leipzig 1891, S. 7 und 8.

Was Hagenauer sofort bei seinem Auftreten auszeichnet, die sichere Haltung des Flachreliefstils, hat Schwarz in seiner naiv und derb zupackenden Art, die eben nur das Gegenständliche greifbar machen will, niemals erstrebt, geschweige denn erreicht. Stilvolle Ausgeglichenheit war nicht seine Sache. Bei Hagenauer ist alles wohl berechnet, bis zu einem gewissen Grade fest formuliert. Kühl, reflektiert und etwas unpersönlich, wie seine Gesamterscheinung, ist auch seine künstlerische Handschrift, die sich namentlich an den Buchs- und Birnbaummodellen gut studieren läßt. Schwarz sowohl wie Hagenauer sind von Haus aus Holzbildhauer. Aber wie verschieden äußert sich dieser Lehrgang bei beiden! Schwarz bleibt auch im harten Buchs der richtige Schnitzer, der mit kräftig einsetzenden Kerbschnitten die Form aus dem Rohesten herausholt, um dann nur mit wenigen, scheinbar saloppen, aber höchst treffsicheren »Druckern« die leere Fläche zu beleben oder mit scharf gesetztem Stichelstrich ein Detail pikant anzumerken. Hagenauers Modellierung hat von alledem nichts. Wie seine Art zu sehen das Gegenteil von Impression bedeutet, so ist sein Vortrag skizzistischer Improvisation gänzlich abhold; darüber dürfen Abbildungen nach den vielfach stark verriebenen Bleigüssen nicht täuschen. Im besonderen sind die verschwommenen Kupfergravierungen des »Trésor« mit Vorsicht zu benutzen.

Sauberkeit und Exaktheit sind nicht die letzten Vorzüge in Hagenauers Kunst, Eigenschaften, die in seinen minderen Leistungen zur Trockenheit führen konnten, in sorgfältigeren dagegen zu zarter Delikatesse gesteigert wurden. Das Persönliche der Handschrift tritt hinter dem Kalligraphischen zurück. Angesichts der großen Akkuratesse wird man sich der technischen Mittel und Hilfsmittel kaum bewußt. Das manuelle Geschick, die technische Fertigkeit ist bei unserem Meister über allem Zweifel; aber die belebende Frage: »wie ist dies oder jenes gemacht?« wird bei seinen allzu fertigen Gebilden selten laut.

Worauf es ihm ankommt, ist eine ruhige, angenehme Flächenwirkung. Die Grundlage seines Stils ist zeichnerisch, um nicht zu sagen silhouettistisch, wieder in vollem Gegensatz zu Hans Schwarz, der seinerseits auf kräftige Schattenwirkungen, auf eine gewisse dekorative Kraft allen Nachdruck legt. Schon die äußere Zurichtung des Buchsmodells ist ungemein bezeichnend für Hagenauer. Die Aufmachung mit den haarfeinen Linienkreisen und dem papierdünnen, überstehenden Rand, die sorgfältige Glättung des Fonds, die gleichsam mit der Reißschiene gezogene Segmentlinie, welche das Brustbild abschneidet, so daß es wie *abgedreht* erscheint, das alles hat etwas abgezirkelt Peinliches. Dem gelernten »Kistler« Schwarz steht in Hagenauer der professionelle »Holzbildner« gegenüber, und wenn er kein gelernter Drechsler war, so darf man sagen, daß ein solcher an ihm verloren gegangen ist.

Die Betrachtung der Modelle führt tiefer in die Arbeitsweise des Meisters. Als eigentliches Original war das Modell für den Besteller von besonderem Wert und wurde demgemäß in schönem Rahmen oder Gehäuse sorgsam aufbewahrt. Auf dem ausnehmend gut erhaltenen Stück des Münchener Kabinetts (Taf. E. 3) finden sich sogar noch Reste von Bemalung.

Brustbild und Rückseite werden regelmäßig getrennt angefertigt. Meist wird die letztere lediglich durch eine sehr wirkungsvoll in den Raum gestellte Monumentalschrift von wenigen Zeilen ausgefüllt. Die Lettern werden ebenso wie die auf der Vorderseite negativ in die Form geschnitten[1]). Hagenauer behält sein Alphabet durch

[1]) Nicht, wie Erman meinte, mit Hilfe eines feststehenden Punzenalphabets. Dieses setzte eine weiche Formmasse voraus; aber das Negativ war hart (Gips oder Stukko), wie die vorgeritzte Liniierung erkennen läßt. Die Übereinstimmung der Typen ist allerdings eine völlig druckletternartige.

die Jahre hindurch unverändert bei, so daß diese seine Typen, besonders in der späteren Zeit, wo er meist auf Signierung verzichtet[1]), geradezu als Kriterium für seine Autorschaft in Anspruch genommen werden können, wie die Lettern bei den Drucken einer Offizin. Diese dünnen, regelmäßig gesetzten und klar gezeichneten Typen, die Hagenauer in verschiedener Größe, aber in übereinstimmendem Charakter führte, unterscheiden seine Arbeiten bestimmt von gleichzeitigen oberdeutschen Medaillen, die den seinen im übrigen ähneln. (Bei *Hans Hauschel*, Abb. 111, ist die Schrift nachgeschnitten).

Mit Vorliebe verwendet der Künstler als Abschluß der Schrift oder als Raumfüllung eine kleine, zierlich gebogene Ranke mit Weinblatt, später ein ebenso stereotyp wiederkehrendes, noch kleineres gezacktes (Linden-?) Blättchen; auch ein kleiner fünfstrahliger Stern, der als Interpunktion dient, ist für die späte Zeit charakteristisch.

Was Hagenauer seinen Rivalen voraus hatte, was ihm vermutlich auch den raschen Vorsprung in der Gunst des Publikums verschaffte, war außer der sauberen Mache die große Sicherheit in der Raumfüllung: die bestechende Haltung seiner Bildnisse. Nichts bei ihm von der Gewaltsamkeit, mit der Schwarz seine Köpfe mit Haar und Hüten in das enge Rund hineinzwingt; weit entfernt von dem ausgesprochen *konzentrischen* System, das bei jenem bisweilen zu einer befremdlichen Gedrücktheit, ja zur Verschrobenheit führt, entfaltet Hagenauer von Anfang an seine in breitem und völligem Ausschnitt erscheinenden Figuren frei in der disponiblen Fläche, und indem er sich all der Vorteile bedient, die dem *Porträtmaler* eignen, zieht er die ganze Büste, besonders aber die für die individuelle Erscheinung so wichtigen Schulterpartien mit in das Feld, zur Charakteristik heran. Keineswegs ordnet sich sein Liniensystem dem Rund der Medaille ängstlich unter. Er kennt und nutzt den pikanten Reiz der horizontalen und diagonalen Linienführung, die den Kreis freilich nie willkürlich, sondern in wohlberechneter Proportion schneidet und zerlegt. Eine strenge Systematik, die da und dort sogar an Manier streift, macht sich hierbei bemerkbar. Gewisse Formeln kehren wieder. Wie das Barett mit seinen wage-



Abb. 118
Rückseite einer Medaille
von 1529



Abb. 119
Rückseite einer Medaille
von 1542

[1]) Wohl nur zufällig; vielleicht weil er in Köln ohne Konkurrenten war. Vermutlich begnügte er sich, das Original, das Holzmodell, in der oben (S. 190) angegebenen Weise handschriftlich zu signieren.

recht abschneidenden Rändern die Horizontale betont und gleichzeitig die ornamental ins Feld gestellte (sorgfältig zwischen vorgerissenen Linien laufende) Jahreszahl die Wage hält, wie ferner die elliptisch verkürzten Rundhüte die Profilköpfe silhouettieren helfen, das ist alles recht wirkungsvoll, aber auch etwas gleichförmig in der Verwendung.

Woher stammen nun diese Stilelemente? In der Medaillenkunst sind sie neu. Es sind Kunstmittel der gleichzeitigen Malerei, der oberdeutschen Porträtmalerei, die der vielgewandte Medailleur hier seinen Zwecken dienstbar macht. Wüßten wir es nicht, daß Hagenauer Ende der zwanziger Jahre in Augsburg gesessen, so müßte sein Stil es lehren; der Zusammenhang seiner Kunst mit der gleichzeitigen Tafelmalerei ist nicht zu übersehen.



Abb. 120
Augsburgisch
König Ferdinand von Ungarn

Schon bei dem frühen Medaillenbildnis Bischof Philipps von Freising wurden wir auf das Porträt des etwas hölzernen Hofmalers als die nächste Parallele hingewiesen. Das große Reliefbrustbild des Bischofs erscheint dann sogar als ein direkter Versuch des Medailleurs, mit der Malerei zu konkurrieren.

In seiner Augsburger Zeit stellt sich dann ungesucht die Bildniskunst eines Bernhard Striegel und Hans von Schwaz als nächste Analogie unmittelbar neben die Medaillen, allerdings nicht nur neben die Hagenauers. In diesen Bildnissen, die ja vielfach für dieselben Besteller, für denselben Geschmack gearbeitet sind wie die Medaillen, findet sich jener ausgeprägt reliefmäßige Silhouettenstil, der dem der Medaille sich auffallend nähert. Hier haben wir dieselben — von der Mode wie von der künstlerischen Typik in gleicher Weise bedingten — Kunstmittel, so die kompakte Behandlung der Haarmassen, die Loslösung des Kopfes vom Hintergrund vermittels des breitkrempigen Hutes, die ornamentale Füllung des Fonds mit Schrift, alles wie auf den Medaillen. Man halte das Porträt König Ferdinands von Ungarn (Abb. 121) in den Uffizien, das wohl zum Feinsten gehört, was Striegel gemacht hat (dort Lukas van Leyden zugeschrieben), neben die Augsburger Medaillen des Königs (Abb. 120), oder das Ronner-Porträt der Pinakothek neben die Medaille (Abb. 123) oder um bei Hagenauer zu bleiben, vergleiche man etwa die Anton-Fugger-Medaille (Abb. 74) mit dessen signiertem Bildnis von Hans von Schwaz[1]). Die nahe Verwandtschaft in dem äußeren, etwas kahlen Zuschnitt, in dem harten, exakten Umriß, wie auch in der höchst objektiven geistigen Auffassung ist hier wie dort dieselbe.

Anfang der dreißiger Jahre tritt an Stelle des »Meisters der Welser-Bildnisse« in Augsburg Christoph Amberger. Sein Einfluß ist bei Hagenauer in einer veränderten, allem Primitiven abholden, weicheren, reiferen Kontur nicht zu verkennen; besonders in den damals entstandenen Frauen- und Mädchenbildnissen nicht. Das völlige Hüftbild mit den zusammengelegten Armen, dem runden Rücken und den abfallenden,

[1]) Jahrbuch der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses Bd. XXV, Taf. 42.

rundlichen Schultern ist bei Amberger geradezu Typus, und an seine Afra Mörz (Augsburg) erinnern solche schmiegsame, behagliche Frauenbilder, wie die *Magdalena Diemin* oder *Susanna Otwein* (Taf. J) unmittelbar. Es ist auch sicher kein Zufall, daß in derselben Zeit, da Amberger in Augsburg auftritt (1530), Hagenauer sich zuerst dem *Enfacebildnis* zuwendet. Diese dem Medaillenstil eigentlich zuwiderlaufende Darstellungsform hat ihren Ursprung zweifellos in der Malerei. Schon Hans Schwarz brachte — einmal ausnahmsweise — die breitbärtige Galgenvogelphysiognomie des *Kunz von der Rosen* in Vorderansicht, nachweislich in direkter Anlehnung an eine meisterhafte Zeichnung des älteren Holbein. Wenig später (1526) entstand das vornehme Medaillenbildnis *König Heinrichs VIII.* von England (Abb. 124), das, wie ich glaube, Hans Daucher zum Urheber hat[1]), und wozu, nach der Miniatur in Windsor zu urteilen (Abb. 125), der junge Holbein die Vorlage geliefert haben könnte.



Abb. 121
Bernhard Striegel
König Ferdinand von Ungarn

Noch entschiedener tritt die bildmäßige Tendenz bei Hagenauer in den Kölner Jahren hervor. Gleich seine erste Arbeit, *Andreas Imhoff*, ist ein reines Enface in greifbarer Rundung. Es folgen Köpfe in strenger Vorderansicht, wie *Friedrich Berck*, *Sibylla von Reidt*, *Zeel van Ryswick* u. a. Die Modellierung wird in dieser Zeit rundlicher, pastoser, die Form üppiger; an Stelle reliefmäßiger Abstraktion tritt ein Streben nach voller Realität, das in solch blühenden Frauenbildern, wie dem der Katharina Reifferscheidt, zu jener sinnlichen Fülle führt, die man als Erbteil der niederländischen Kunst anzusehen gewohnt ist. Hagenauer erweist hier eine Akkommodationsfähigkeit des Geschmacks, die wohl überhaupt das Geheimnis seines Erfolges war. Auch hier gab ihm die einheimische Malerei die Richtung an, und ein Fingerzeig für die Entwicklungslinie ist uns die Medaille auf *Barthel Bruyn*. In der selbstsicheren, fertigen Kunst des Kölner Patriziermalers lebt dieselbe Tendenz auf Wiedergabe der völligen Erscheinung vermittels breiter, ausführlicher, formiger Modellierung in gleichmäßiger

---

[1]) Siehe Helbings Monatshefte 1903, S. 75. Von demselben Meister die kleinere Profilmedaille des Königs: Grueber, Medaillic Illustrations S. 32, Abb. 18, die dort wieder ohne Grund dem oben genannten Michael Mercator vindiziert wird.

Beleuchtung aus einem neutralen Grunde heraus. Das Beste freilich bei diesem ist niederländisch, und so scheint neben Bruyn selbst dessen großes Vorbild Quentin Matsys [1]) (wie auch wohl der Utrechter Jan Scorel) auf Hagenauer gewirkt zu haben. Allerdings die sichere Gegenwart, die hier eine überlegene Zeichenkunst dem Enfacebildnis verleiht, ist im Relief der Medaille kaum zu erreichen; aber welchen Eindruck diese dem Medailleur gemacht, das bezeugen Arbeiten wie die alte Bürgermeisterin (Taf. M. 12), die man etwa neben Scorels Frauenbildnis in Utrecht [2]) halte, das nach Dülberg gleichzeitig mit der Medaille (um 1540) entstanden ist. Die etwas primitive, fast nur mit Schwarz und Weiß arbeitende Modellierung kommt der Reliefwirkung der Medaille so nah wie möglich. Ja, es scheint fast, als hätte Hagenauer gar etwas von der Durchsichtigkeit der Ölmalerei geben wollen, als er die feine Linnenhaube schnitt, die das alte Gesicht so prägnant umrahmt.

Im übrigen vergleiche man etwa das Utrechter Stifterbildnis (Dülberg Taf. XXIII) mit *Friedrich Berck* (Taf. M. 14) oder das Knabenporträt in Rotterdam mit dem kecken Bürschchen (Taf. E. 1)



Abb. 122
Augsburgisch
Königin Anna von Ungarn



Abb. 123
Unbekannter Meister
S. Stettner

und beachte besonders die bewußte Haltung, die durch den aufgereckten, von dem hoch aufgestellten Bund umschlossenen Hals hervorgerufen wird.

Auf ein älteres, wohl ebenfalls niederländisches Diptychon gehen, wie erwähnt, auch die beiden posthumen Medaillen des Bürgermeisterehepaars *von Aich* zurück.

Gewiß war es aber Barthel Bruyn, der dem Medailleur eigentlich den neuen Weg gewiesen. Andererseits handelte es sich wohl kaum um einen Zufall, wenn gerade in dem Jahr, da Hagenauer den Kölnern seine ersten Medaillen vorlegt, auch der Maler sich plötzlich in einem kleinen, ganz medaillenmäßigen Rundbild versucht, dem Miniaturporträt des Rechtsgelehrten *Peter van Clapis* mit der Rahmenumschrift: IN

---

[1]) Hierbei fällt besonders ins Gewicht, daß Matsys selbst als Medailleur gearbeitet hat. Das sympathische Bildnis auf der Medaille seiner Base Christine in Vorderansicht ist sicher auf Hagenauer nicht ohne Einwirkung geblieben; abgebildet bei Simonis, L'art du Médailleur en Belgique, Pl. T. 1, S. 13 und 16. Über die Erasmus-Medaille ebenda S. 14.

[2]) Abbildung bei Dülberg, Frühholländer, Bd. II (Utrecht), Taf. XXIV.

... bei diesem ist nieder-
... Vorbild Quentin Matsys[1])
... gewirkt zu haben. Aller-
... Zeichenkunst dem Enface-
... aber welchen Eindruck
... die alte Bürgermeisterin
... Utrecht[2]) halte, das nach
... Der etwas primitive,
... der Reliefwirkung
... gar etwas
... Linnenhaube

... mit *Friedrich Berck* (Taf. ...) oder das Knabenporträt in Rotterdam mit dem kecken Bürschchen (Taf. E. 1)

Abb. 122
Augsburgisch
Königin Anna von Ungarn



Abb. 123
Unbekannter Meister
S. Stettner

... besonders die bewußte Haltung, die durch den aufgereckten, von dem ... aufgestellten Bund umschlossenen Hals hervorgerufen wird.

... älteres, wohl ebenfalls niederländisches Diptychon gehen, wie erwähnt ... posthumen Medaillen des Bürgermeisterehepaars *von Aich* zurück.

... aber Barthel Bruyn, der dem Medailleur eigentlich den neuen Weg gewiesen. Andererseits handelte es sich wohl kaum um einen Zufall, wenn gerade ... da Hagenauer den Kölnern seine ersten Medaillen vorlegt, auch ... in einem kleinen, ganz medaillenmäßigen Rundbild versucht, ... des Rechtsgelehrten *Peter van Clapis* mit der Rah...

1) ... Gewicht, daß Matsys selbst als Me... Das sympathische Bildnis auf der Medaille seiner Base Christine ... auf Hagenauer nicht ohne Einwirkung geblieben; abgebildet b... en Belgique, Pl. T. 1, S. 13 und 16. Über die Erasmus-M...

2) Abbildung bei Dülberg, Frühholländer, Bd. II (Utrecht), Taf. ...



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

DEM JAER 1537 WAS ICH PETRUS VAN CLAPIS DER RECHTEN DOCTOR IN DIESER GESTALT 57 JAER ALT (Abb. 125a) (Holz; Durchmesser 10 cm. Köln, Museum Nr. 358a)[1]. Eine Medaille dieses *Peter van Clapis* (von 1536), nicht von Hagenauer herrührend, findet sich beschrieben bei Merle, Kölner Münzsammlung (1792), S. 591.

Es erübrigt, Hagenauers Stellung zu den anderen Medailleuren seiner Zeit kurz zu kennzeichnen. Was ihn von seinem Vorläufer Hans Schwarz scheidet, wurde bereits gesagt. Eher könnte man — bei der Wahl seines großen Formats usw. — an Vorbilder wie Dauchers Philipp von der Pfalz (1522) denken oder auch auf eine so bedeutende Leistung wie Quentin Matsys' große Porträtmedaille auf Erasmus von Rotterdam (1519) verweisen[2]. Indes würde der Vergleich nur auf den allgemeinsten Zuschnitt zutreffen: im übrigen ist der Reliefstil — schon durch das verschiedene Material bedingt — da wie dort ein völlig abweichender; bei Daucher massiger, kompakter, bei der niederländischen Arbeit pastoser, flüssiger, malerischer.



Abb. 124
Art des Hans Daucher
König Heinrich VIII. von England

Überhaupt erscheint Hagenauer, soweit dies bei dem eigentümlich fluktuierenden Zustand der Medaillenkunst der Zeit, bei dem unaufhörlichen Ineinanderfließen der individuellen Stilformen zu urteilen möglich ist, mehr gebend als empfangend und dies — auffallend genug — selbst überlegenem Können gegenüber; auch hier spielt also die *Mode des Tages, von der die Kunst der Medaille mehr als irgendeine andere Kunstgattung abhängig* war, wieder ihre besondere Rolle[3]. Ist es nicht absurd, wenn selbst ein Meister von der überragenden Bedeutung des *»unbekannten Augsburger Holzschnitzers«*, den Erman im Anschluß an Hagenauer behandelt, sich der Manier des zugewanderten Konkurrenten anbequemen muß? —

Erman zählt fünf Gruppen von Augsburger Medaillen auf, die er diesem bedeutenden Künstler zuschreiben möchte; sicher scheint mir I und II (Erman S. 40) von derselben Hand. Bereits die frühesten seiner Arbeiten (Gruppe I, vier Stücke von 1524—1526 umfassend)[4] zeigen eine bemerkenswerte Charakteristik, aber eine noch

[1]) Andere interessante Beispiele für solche Medaillenmalereien besitzt die Galerie zu Basel. Ein Bildnis des *Peter van Clapis* in ganzer Figur von *Barthel Bruyn* s. Scheibler und Aldenhoven, Kölner Malerschule (Taf. 107).

[2]) Ich ziehe diese Zuschreibung noch immer derjenigen vor, die das — übrigens ursprünglich in Wachs modellierte — Stück dem *Johannes Secundus* zuteilen möchte; s. Simonis, L'art du Médailleur S. 52.

[3]) Vgl. hierzu das gelegentlich Hans Schwarz Gesagte, Jahrbuch 1906, S. 54 f.

[4]) Die Reihe läßt sich etwa um folgende Stücke vermehren: Friedrich Brechter (1524, Buchs, Stuttgart), Jakob von Molzheim (1524), Johann Stettle, Konrad Joham (1525), Hieronymus Rotengater (1526, Buchs, Stuttgart), Narziß Renner (1527), Wilhelm und Regina Arzt (1528),

recht ungelenke Art der Komposition. Mit dem Jahre 1527, also genau bei Hagenauers Ankunft in Augsburg, ändert sich dies. Nach Maßgabe von Hagenauers splendiden Formaten vergrößert sich der Durchmesser seiner Schaustücke um 10—20 mm, die Schrift zieht sich sauber zwischen Linienkreisen, die ganze Haltung wird — sichtlich von Hagenauer inspiriert — gefälliger, sorgfältiger abgewogen. Dabei ist diesem im eigentlich Künstlerischen der Unbekannte entschieden überlegen, überragt ihn als Porträtist und übertrifft ihn auch an Kraft und Breite der Modellierung. Die beiden Stücke (Abb. 126 u. 127), mit deren Wiedergabe wir uns hier begnügen müssen, mögen es bezeugen[1]). (Der Unbekannte, der wahrscheinlich identisch ist mit dem Augsburger Medailleur *Hans Nell*, verdient eine gesonderte Behandlung.)

Eine andere gute Augsburger Arbeit von 1527, die Kleinmüller-Medaille[2]), zeigt in eklatanter Weise ebenfalls, wie rasch Hagenauer durchdrang. Der Zuschnitt ist ganz seine Art; was aber verbietet, ihn selbst als Autor anzusehen, ist die Formgebung. Auch die Anwartschaft des Hans Schwarz, der eher in Betracht zu kommen schien, bleibt bei der Isoliertheit des Stückes problematisch.



Abb. 125
Hans Holbein d. J.
König Heinrich VIII. von England
Miniatur. Schloß Windsor

Mit dem Anfang der dreißiger Jahre beginnt Hagenauer selbst sich von der alten medaillonartigen Form seiner breiten Schaustücke abzuwenden und jene kräftige, handliche Form von stärkerem Relief auszubilden, die dann in seinen Humanistenbildnissen ihre künstlerische Höhe erreicht (vgl. Jost Vetter 1532, Nibelsbach 1534 usw.). Die neue Art ist indes nicht Hagenauers eigenes Gewächs, vielmehr scheint hier umgekehrt eine Arbeit des Augsburger Unbekannten den Ausgangspunkt gebildet zu haben: *Heinrich von Eppendorff* (Abb. 128, Holzmodell in Stuttgart, datiert 1530)[3]).

In Köln war Hagenauer konkurrenzlos, doch nicht ganz ohne Vorgänger. Von dem alten Bürgermeister *Johann von Reidt* existierte bereits aus dem Jahre 1525 eine ausgezeichnete Enfacemedaille, die sich sehr wohl neben Bruyns bekanntem Bildnis des Stadtoberhaupts sehen lassen kann (Abb. 129, Holz, Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Der großzügige sichere Schnitt

Hans Hertzel (1528). Auffallend ist das mehrfache Vorkommen von *Elsässern* unter den Dargestellten. Sollte der Anonymus ein Landsmann Hagenauers gewesen sein, der schon *vor* ihm seinen Weg nach Augsburg gefunden hätte? Seine künstlerische Überlegenheit bekundet besonders ein Vergleich seiner Medaille auf N. Renner mit derjenigen Hagenauers.

[1]) Andere Stücke, die Ermans Reihe (Gruppe 2) ergänzen, sind: Graf Martin von Oettingen und Gräfin Anna von Leuchtenberg.

[2]) Jahrgang 1906, Taf. D. 11, S. 57.

[3]) Wie alle Modelle des Anonymus ist Vor- und Rückseite aus einem Stück geschnitten, auch die breite deutliche Umschrift — in greifbarem Gegensatz zu Hagenauer — bereits auf dem Modell.

setzt eine Meisterhand voraus, wobei ich übrigens eher an einen rheinischen Bildhauer vom Schlage des *Konrad Meit* als an einen oberdeutschen Meister denken möchte. Hagenauer wird das Stück wohl in der Hand gehabt haben, da er selbst Tochter und Schwiegersohn des Dargestellten porträtierte; nachweisliche Spuren hat es in seiner Kunst nicht hinterlassen.

In der Folgezeit war es namentlich der Augsburger Nachfolger Hagenauers, *Hans Kels*, der — wenigstens in seinen breiter angelegten Arbeiten — an ihn anknüpft, so in dem Gelehrtenbildnis des *Adam Oefner* (1537), wie in der bisweilen Hagenauer selbst zugeschriebenen *Schönherr-Medaille* [1]). Die bereits oben in ihrer stilistischen Eigenart gewürdigte Medaille des *Matthäus Schwarz* (Abb. 82) erscheint als eigentlicher Ausgangspunkt sowohl für Kels, wie für andere Augsburger Meister der dreißiger Jahre.



Abb. 125a
Barthel Bruyn
Peter van Clapis
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Auch *Hans Stampfer*, der fruchtbare Züricher Medailleur und Stempelschneider, hat, wie schon dessen Biograph H. Meyer bemerkt [2]), manche Anregung von Hagenauer empfangen; daß er aber in dessen Werkstatt in Augsburg gelernt, ist bei der besonderen Stellung unseres Meisters der Zunft gegenüber mehr als unwahrscheinlich. Auffallend bleibt indes die Verwandtschaft von Stampfers *Bullinger-Medaille* mit Hagenauers Humanistenreihe [3]). Die treffliche Medaille auf den Züricher Maler *Hans Asper*, bei der Meyer zwischen Stampfer und Hagenauer schwankt, gehört dem ersteren. Der Züricher Medailleur steht zu dem genannten tüchtigen Meister in einem ganz ähnlichen Verhältnis wie Hagenauer zu den Augsburger Porträtmalern.

Von einem unbekannten (rheinischen?) Nachahmer Hagenauers rührt endlich das Holzmodell des Aacheners *Ambrosius Schenarts* in Sigmaringen her (Abb. 130).

Zum mindesten eine starke Anlehnung an Hagenauer, wenn nicht ein direktes Vorbild seiner Hand, bekundet die mit Œ gezeichnete, flache Schaumünze auf den *Sachsenherzog Georg* (R.: SIT NOMEN DOMINI / BENEDICTUM; darunter Hagenauers Blättchen), ein Stück, das von dem sächsischen Meister A. Hohenauer herrühren soll, alsdann zwei Jahre später von Œ(xlein) kleiner kopiert worden wäre.

[1]) Abb. s. Helbing, Monatsberichte III, S. 17, Abb. 19 und 21 (vgl. S. 16 ff.).
[2]) Neujahrsblatt des Züricher Waisenhauses auf 1869, S. 4 und 14 Anm. 18.
[3]) Das Bullinger-Bildnis ist 1542 datiert. Ob auch in diesem Jahre entstanden?



Abb. 126
Unbekannter Augsburger Meister
Cyprian Schaller (1527)

Einen unerfreulichen Versuch, eine Hagenauer-Medaille durch Prägung zu vervielfältigen, stellt die hybride Schaumünze *Joachims von Brandenburg* dar, von der sich ein Exemplar im Haag befindet[1]).

Von späteren Medaillennachbildungen in Holz (Raymund Fugger u. a.) war bereits oben die Rede. Ungemein häufig haben hagenauerische Brustbilder und Köpfe auf Brettsteinen Verwendung gefunden. Schöne Beispiele finden sich im Louvre und in der Samml. Lanna in Prag. Vielfach benutzt sind Hagenauers Medaillen in einem vollzählig erhaltenen Brettspiel im Bayerischen Nationalmuseum. Einer der Steine vereinigt die beiden schriftlosen Medaillenporträte Abb. 73 (S. 198) und Abb. 132. Die Umschrift besagt, daß es die beiden Bayernherzöge *Wilhelm IV.* und sein Bruder *Ludwig von Landshut* sind, die Hagenauer in den schönen, bisher unerkannten Bildnissen, offenbar in seiner Münchener Zeit 1525 auf 1526, festgehalten hat[2]). Der bedeutende Kopf des Landshuter Herzogs ist ihm besonders gelungen. Es bestätigt sich also nachträglich, was wir oben (S. 184) als Grund für Hagenauers Abstecher nach der niederbayerischen Residenz andeuteten. Auch die Medaille Abb. 82, Matth. Schwarz, findet sich auf einem hübschen Brettstein im Nationalmuseum wiederholt.



Abb. 127
Unbekannter Augsburger Meister
Felicitas Lucas

* * *

Hagenauer ist recht eigentlich »Conterfetter«: in guten Stunden ein Porträtist von sachlich ruhiger Auffassung und schlichter Treue in der Wiedergabe des Persönlichkeitseindrucks. Der Erfolg ist freilich abhängig von seinem Modell. Das Beste gibt er in markierten, bartlosen Männerköpfen; auch weiblich weiche Anmut gelingt ihm daneben. Vielfach freilich muß die äußere Eleganz, die subtile Mache

[1]) Abb. Köhler, Münzbel. XV, S. 369.

[2]) Auf die Übereinstimmung der Medaille Wilhelms mit dem Dambrettstein hat mich Herr Dr. Buchheit aufmerksam gemacht. Das Stück befindet sich in Blei im Münchener Kabinett; die Medaille Herzog Ludwigs, ebenfalls in Blei, liegt im Germanischen Museum.




Abb. 128
Unbekannter Augsburger Meister
Heinrich von Eppendorff (1530)
Holzmodell. Stuttgart

ein tieferes Eindringen ersetzen. Die Überproduktion, an der viele Jahre seines Schaffens leiden, verführte ihn zu einem summarischen Verfahren, zu einer Gleichförmigkeit, die bisweilen nicht weit ist von Schablone.

So findet sich in gewissen Epochen für bestimmte Stände, für den würdigen Patrizier, den stolzen jungen Rittersmann, für den stillen Gelehrten usw. eine fertige Typik, die — angesichts größerer Reihen besonders — etwas Stereotypes hat. Eine Art Familienähnlichkeit stellt sich da oft ein, die das Gegenteil ist von Individualisierung.



Abb. 129
Unbekannter Meister
Johann von Reidt (1525)
Holz. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Aber es wäre ungerecht, über der nicht kleinen Zahl gewerbsmäßiger Brotarbeiten wirkliche Charakterbilder zu übersehen, wie sie dem fleißigen Meister doch fast in all den Jahren seines Schaffens gelangen: Prachtgestalten wie der markige *Wintzerer*, der lustige *Zaysinger*, der gebieterische *Lesch*, der brutale *Zollern*, der energievolle Kopf des *Herzogs Ludwig*, von seinen schönen Bürger- und Ritterfrauen ganz zu schweigen. Der zelotische Pfaffe (Taf. E. 6) auf der einen und auf der andern Seite der pedantische Buchhalter *Matthäus Schwarz* — man beachte die sicher trefflich beobachtete bockige Kopfhaltung —, sie bezeugen eine schöne Spannweite des Charakterisierungsvermögens, und noch spät gelingt dem Meister nicht selten ein großer Wurf, wie der fein organisierte Kopf des *Dietrich van Drypt* oder der rassige Schädel des *Barthel Bruyn*. Von den großen Geistern der Zeit, z. B. von *Melanchthon*, haben wir schlechterdings kein überzeugenderes Porträt als die Medaille, so oft die berühmten Reformatoren auch im Bilde festgehalten worden sind. Manche Entgleisungen, wie

z. B. die übel antikisierende Büste des *R. Fugger*, wird man auf Rechnung des gelehrt dreinredenden Bestellers zu setzen haben.

Treffliches und Mittelgut stehen nahe beieinander im Lebenswerk unseres Meisters. Während er in den ersten Münchener Jahren bei gleichgültigen Modellen sich immer wenigstens einer gewissen treuen Ausführlichkeit befleißigt, reißt in Augsburg alsbald eine nicht zu übersehende Gleichgültigkeit ein, die nur bei hervorragenden Personen und Familien vermieden wird. Gegen Ende des Augsburger Aufenthalts erlahmt die künstlerische Kraft zusehends. Wie es scheint, hat dann die Wanderschaft in den kunstgesegneten Landstrichen Oberdeutschlands ihn neu gestärkt, worauf ihm dann in Köln das gute Vorbild Bruyns und die alte niederrheinische Kunsttradition eine zweite Jugend gab.

Nicht so ganz aus eigener Kraft also hat Hagenauer seinen Stil herausgebildet und weiter entwickelt,



Abb. 130
Art des Hagenauer
Ambrosius Schenarts (1534)
Buchsmodell. Sigmaringen



Abb. 131
Unbekannter

sondern wie uns ein Blick auf die gleichzeitige Porträtmalerei lehrte, nahm er das Gute, wo er es fand.

Wir überblicken bei Hagenauer eine zwischen außerordentlicher Fruchtbarkeit und starker Ebbe der Produktion schwankende, aber im ganzen überaus reiche Tätigkeit von vollen zwanzig Jahren. Kein einheitliches Bild, am wenigsten eine stetige Aufwärtsentwicklung nahmen wir wahr. Aber die einzelnen Gruppen schließen sich doch gut zusammen, und die Zusammenhänge liegen überall klar zutage. Die Fülle der erhaltenen Werke versetzt uns bei diesem Meister in die glückliche Lage, Reihen von seltener Lückenlosigkeit herzustellen. Unsere Abbildungen geben nur etwa dreiviertel des Gesamtmaterials, aber sie werden genügen, um die Verbindungsfäden aufzuzeigen, welche die unter sich so verschiedenen Arbeiten verknüpfen. Dabei sind namentlich die charakteristischen Rückseiten mit ihren feststehenden Typen, der eigenartigen Interpunktion usw. zu beachten, die freilich gerade wegen ihres gleichförmigen Charakters nicht mit in Abbildung erscheinen konnten. Ohne diese Reihenketten und vor allem ohne die deutliche Signatur sollte es oft schwer fallen, den Fernerstehenden von der Zusammengehörigkeit der Arbeiten zu überzeugen. Ohne die Zwischenglieder zu kennen, würde sich wohl

niemand unterfangen, etwa die gotisch harten *Ligsalz-Medaillons* mit *Friedrich Berck* beispielsweise oder mit *Katharina Reifferscheidt* in einem Atem zu nennen, würde man Stücke, wie das niedliche Holzmodell in Berlin und den ungefügen *Thengen* wohl kaum miteinander in Verbindung zu bringen wagen. Ohne das Gesamtbild Hagenauers erfaßt zu haben, möchte es einer — methodisch m. E. falschen — Skepsis ein leichtes Spiel, aber eben nur ein Spiel sein, das Erbe unseres Meisters auf ein halbes Dutzend, ja gleich ein ganzes Dutzend verschiedener Künstler zu verteilen. »Nun da der Wolf ihn zerriß, nehme sich jeder ein Stück.« Gruppen und Grüppchen herzustellen, dazu lädt das Werk Hagenauers geradezu ein. Aber nicht dies kann die Aufgabe sein, welche die so lange vernachlässigte Medaillenforschung uns stellt. Vielmehr gilt es, in der Vielheit den gemeinsamen Zug zu finden und die Stilschwankungen, denen hier selbst die festesten Künstlerpersönlichkeiten unterworfen sind, aus den kunstgeschichtlichen Bedingungen zu erklären. Nur so werden die leitenden Meister zu kunstgeschichtlichen Größen, mit denen man rechnen kann, wenn die Medaillenkunde aufhören soll, ein Labyrinth zu sein. Aber die Ähnlichkeit in den Dingen zu erkennen, ist auch hier schwerer als das Gegenteil.

AKTENBEILAGE

Maximilians-Museum und Städtisches Archiv, Augsburg.

I. Supplikation der Maler, Bildhauer, Glaser, Goldschläger usw.

Fürsichtig, Ersam, weis günstig gepiettend hern. Nachdem unnd sich etlich unnderstannden unnd inn unnser freyhait unnd zunftliche gerechtigkaitt des Bildhawen, Schnitzen aach Condervetten gegriffen, das arbaitten und geprauchen, und doch unnser zunftliche gerechtigkait nitt haben und sonder ainer genant Friederich, der jetzt bei den fünff Jarn alhie bei ainem pfaffen zertt, welches unns zu grosem nachtail unnd abbruch unnser leibsnarung erraicht, denn Ewr. E. w. unnd menigelichs gutt wissen tragen, wie unnser hanndtwerkh diser zeitt inn grosen abfall kumen, unnd solten dann dieselben, so doch unnser zunftliche gerechtigkaitt nitt haben, bei und neben uns arbaitten, mag Ewr. E. w. abnemen, was nachtail oder schaden wir hetten, unnd dweil kain mangl bei unnd unnder uns mitt bildhawen, schnitzen unnd Conderuetten nicht ist, an Ewr. F. E. w. alls unnser gunstig hern unnser vnnderthenig bitt Ewr. E. w. wöllen uns genedigclich bedenckhen vnnd mitt denselben, so also inn vnnser zunftliche gerechtigkait und freyhait gegriffen, zu uerschaffen, deß bildhawen, schnitzen vnnd Condervetten zearbaitten vnd zetreiben in allweg muesig (zestann), sonnder wa sy sich des je geprauchen vnd arbaitten wollen, vnser zunftliche gerechtigkait, wie wir haben, erkhauffen. Das wollen wir alls die gehorsamen mittburger in aller underthenigkait geflisen sein zu verdienen. Ew. F. E. w. usw.

II. Antwortschreiben Hagenauers

Fürsichtig Ersam weyß gebiettend Herrn, Ich wird In der pildhawer, auch derselben Zunftgenossen Supplicacion vor andern benenet, vnnd verclagt worden, Enttgögen gib ich E. W. (Euer Weisheit) gunstigklichen zuvernemen, Sy melden erstenns, wie ich hie funff Jar bey ainem pfaffen zu kost ganngen, sölichs Inen one Iren leybsnarungen abgang gebracht haben solle. Ist war, das ich mit gnedigem zulassen meins Herrn Thumb Dechants bey Herrn Leonhartn Zinßmayster neben andern zu kost ganngen, gewonlich über die malzeytten den wein von den wirtten bezalt, was also den Clagenden, mangels der leybsnarung darauß erfolget, laß ich e. e. w. (Euer ersame Weisheit) erkhennen. So mir aber solches durch mein g. h. (gnädigen Herrn) Decan widerumb abkündet, hab ich bißher mein gelt bey den wirtten verzert, zu

zeytten von guetten Herrn zu gast geladen worden. Melden weytter, Ir Hanttwerck sey In abfall khomen. Ist war, hab mit Inen mittleyden, Dan mir dardurch mein narung, so wol als Inen genomen, anders zu lernen gedrungen worden, Das aber durch mich bildhawens halben Inen ainiger pfenning, In Zeytte meiner beywonung, enttpfiert worden, wil ich mit den Clegern selbs Zeugschaft laysten; Sy sagen, es sey auch bey Ine Conterfetens nit mangel, Laß ich sein, geschicht offt, aber nit vnbillich Contrarium genant wird, Wölcher aber sych der Freyen kunst Conterfetens ye an frembden Ort gebraucht, mit dem selben ist gut warzumachen, Ob Ime solhs dermaßen, wie Irs vermaynens mir gögnen soll, verpotten, oder die Oberkaytt, damit es beschehe darumb angerueffen worden sey, Dan ich dem Erlichen handwerckh, auch deßselben erfarnen künstlern zu Ruemb sagen vnnd bekhenne mueß, das mir an allen Orten, als nemblichen Speyr, Wurmbs, Mentz, Franckfurt, Haydelberg, Nurmberg, Regenspurg, Passaw, Saltzpurg, München, Landsshut, auch andern enden vyl mer, die ich mit diser kunst durchzogen, darin gewonet, von yemant größer Ere als eben von den, dergleychen mich hie verklagen, nit gedulden, noch leyden mögen, erzaigt vnd bewisen worden, Dweyl dan der abpruch Ir leybs narung nit an meinem Conterfeten, sonder das ich nit zinfftig bin Irs anzaygens gelegen, wölt ich gern wissen, ob den Clagenden, so ich die zunft erkhaufte, Ir narung dardurch gemert wurde oder nit, wan das beschehe, wolt ich mich nit allain Conterfetens, sunder auch pildhawens, deß ich nit weniger (on Ruemb zumelden) erfarung, geprauchen. So dan die kunst, an allen Orten kunendem, als sy selbs wissen zearbaytten, frey zugelassen, bitt ich E. E. W., als meine gebiettende Herren, mich deß, so ich In mühe erfarn, auch gelerntt, vnd mir vor 3 Jarn durch herrn Iheronimo Im-houe (Imhof) Burgermayster zugelassen, noch zu arbaytten gunstigklichen vergonnen, Meine hanttwerckhs verwantte von Irem furnemen weysen, Das wyll ich vmb e. e. w. In aller zeyttlichenn diennstbarkhaytt willig haben zue gedienen. E. E. W.

vndertheniger

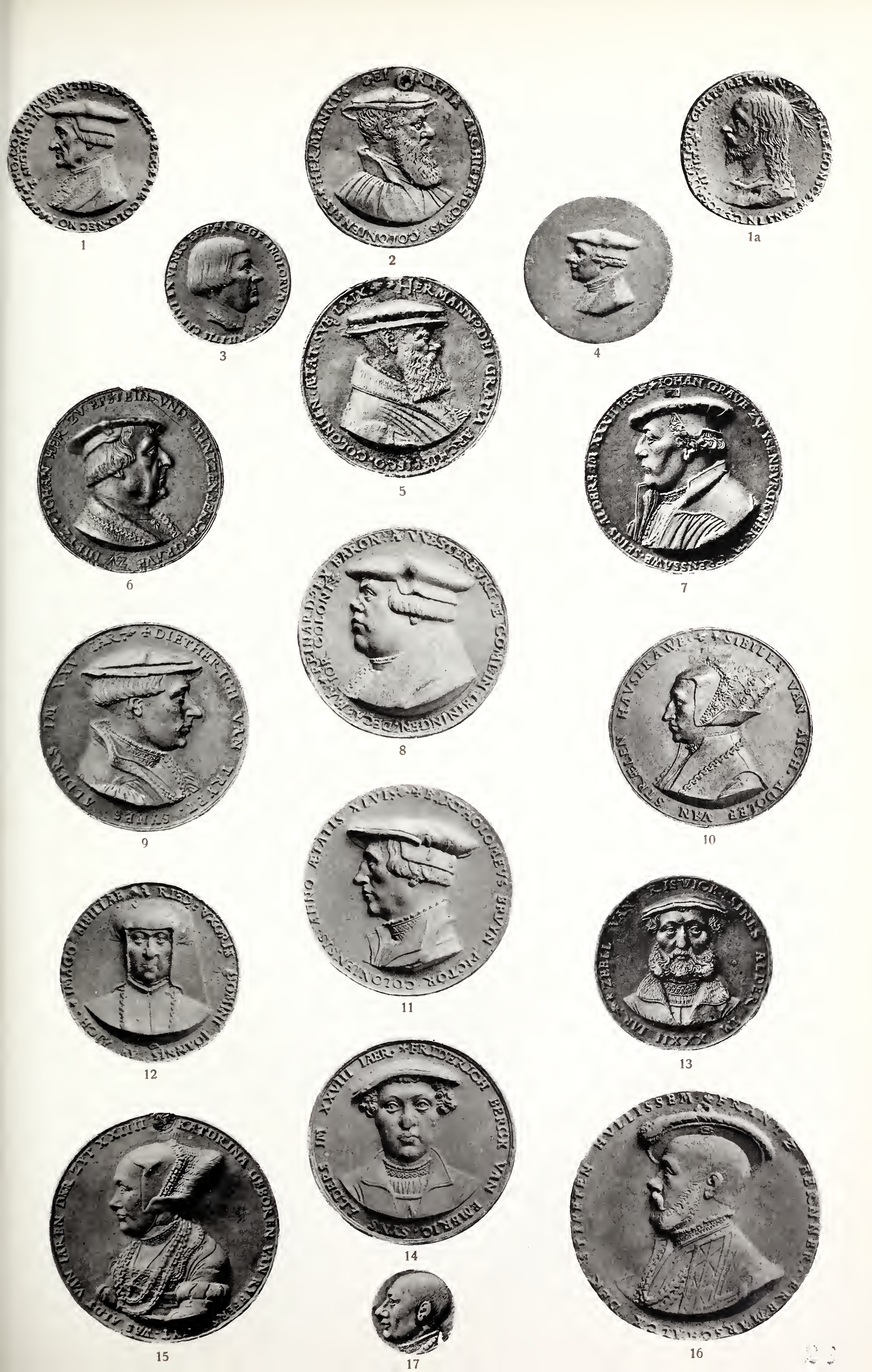
Fridrich Hagenawer von Straßpurg

Conterfetter.

III. Replik der Maler, Bildhauer usw.

Fürsichtig Ersam weis günstig gepiettend hern, Nachdem vnnd wir zu verschiner Zeitte, as Ewr. E. w(eisheit) von wegen etlicher, die so vns Inn vnser freyhaitt vnnd zunftgerechtigkaitt des Bildhawens, Schnitzen und Conteruetten gegriffen, Suppliciert daruff Ewr. E. w. Hanns Landsperger Khramer, Hanns Mair vnnd Friederich Hagenawer ain yeder ain Supplicacionschrift alls Ir gegeben antwort, vbergeben haben, welhe drey Supplikacionschriften, vnns antwort daruff zegeben zugestelt worden sein, Inn allerunderthenigkaitt pittende nachvolgende vnsere antwort vnd bericht gunstlich zu vernemen. Und dweil Hanns Landsperger In seiner Supplicacionschrift vnder anderm anzaigt, alls er bei vns nicht arbaitt gehapt, hab er seiner notturft nach in seinen Chramladen etlich Dockenverckh (Puppen) vnnd Cramerey — so Er vnnd annder Chramer al hie fail zu haben, hinzugeben vnnd zu uerkauffen macht vnnd gewalt — gemacht hingeben, vnnd verkauft, vnnd bestannd kaine weg, das Er damit wider vnnser freyhait oder zunft gerechtigkaitt gehanndelt ... usw.

Zu dem sagen wir, das Er Hanns Landsperger ain Roß zu ainer parschen, mornkopff ain stainpockh an ain Khirn (Schädel), ain prustpild aines kayserischen angesicht vnnd annder vill mer pilder etlichen personen, auch den Kistler vff die pettstatten, die all wir vonn Kurtze wegen anzuzaigen vnderlassen, gemacht hatt, wa er solchs wider-


1
1a
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17

spricht, wollen wir das mitt der arbaitt vnnd den Jhenigen, den ers gemacht beweisen, vermainen aber on nott, daruß Ewr E. w. woll abnemen vnnd ermesen mugen, ob Er Landsperger nitt inn vnnser freyhaitt vnnd zunft gerechtigkaitt gegriffen habe, oder ob solche jetz gemelte arbeitt, dockenwerckh, Cramerey, oder inn sein Zunftgerechtigkaitt gehörig sey, wie er melt. Weitter alls Er anzaigt, es haben annder Chramer alhie auch dergleichen Dockenwerckh Chramerei faill, vnnd dweil Sy die nitt machen könnden, lassen sy Inen die von Nürnberg vnnd anndern ortten allher pringen usw., mag Ewr E. w. abnemen, ob die Chramer alhie auch solch dockenwerkh fail haben oder Innen derogleichen, wie er gemacht hat, alher gepracht würdet; Alls Er auch Im beschlus seiner Supplicacionschrift anzaigt, Er begere nicht annderst Inn vnnser freyhaitt vnnd zunftgerechtigkaitt zugreyffen, dann was Er nach vermögen seiner Zunft freyhaitt vnd gerechtigkaitt, fug vnd macht hab usw., daruff geben wir Ewr E. w. zuerkhennen, ob er nitt mitt obangezaigter arbaitt, so er gemacht vnd noch täglichen dergleichen machen tutt, inn vnnser freyhaitt vnd zunftliche gerechtigkaitt gegriffen, dann vns die zumachen zugehorig vnd durch Inn vns entzogen würdet . . . usw.

Ferner alls Hañs Mair vnnder annderm inn seiner Supplicacionschrift anzaigt, daß Er ainich pild ye gemacht, dweill er fur sich selbs gearbait hab, vs genomen den mesrschmiden vss dem helffenbain heft schneide usw. da hörtt Ewr E. w., das er selb bekhent, das Er den meserschmiden heft schneidt, welhe dann vnns zeschneiden zugeharig auch ainer vnder vnns ist, der etwann vill geschnidter arbaitt hatt, die Ime also von wegen desselben mairs schneiden verligen muesen, dis vor seiner arbaitt nicht vertreiben khann, vnnd sagen, das Er nitt allein den meserschmiden schneidt, soñder auch anndern persoñen etliche pilder von holtzwerckh geschnidten, welhes wir mitt derselben sainer arbaitt, so es von notten beweisen khänden, Außdem mag Ewr E. w. abnemen, ob er nitt Inn vnnser freyhait vnnd zunftgerechtigkait gegriffen, vñd darzu weder Bürgerliche noch zunftliche gerechtigkait nitt hat . . . usw.

Weitter als *Friederich Hagenawer* vñder anderm Inn seiner Supplicacionschrift meldet, so dann die kunst an allen ortten kunendem zearbaitten frey, vnnd Ime vor dreie Jarn durch hern Iheronimusen Im hoff burgermaister zugelassen, solh zulassen wir in seinem werd besteen, nach zu arbaitten günstlich vergönnen, darzu sagen wir das Conteruetten kain freye kunst ist, noch darfür gehalten wurdet, vnnd er auch gleich alls woll alls der mair Burgerliche noch ainich zünftliche gerechtigkaitt nitt hatt, weder stewr noch wach gibt, vnnd dweill Ewr E. w. vñd menigelich gutt wissen tragenn, wie vnnser handtwerckh diser zeitt Inn so grosen abfall kummen vnnd solten dann die obgenantten Hanns Lansperger, Hañs mair vnd friederich Hagenawer, so doch zum tail weder burgerliche noch zunftliche gerechtigkaitt nitt haben, neben vnd bei vns arbaiten, mag Ewr E. w. woll abnemen, was nachtail oder schaden wir hetten vnnd erlitten, Vnnd so auch kain mangl bei vnnd vnnder vns mitt Bildhawen, Schnitzen vnnd Conteruetten nicht ist, hieruff an Ewr F. E. w., alls vnnser gunstig gepiettend hern, nochmaln vnnser zum hochsten vnderthenigelich anrueffen vnd pitten, die wölle vnns mittburger hierinnen genedlich bedenckhen vnnd bei vnnser freyhaitt vnnd zunftgerechtigkaitt, so wir zum taill er-erbt vnd erkauft (wie ander erber zunften) handthaben vnnd mitt den obbestimpten hannsen Landsperger, hansen mair, vnnd Friederichen Hagenawer so also bisher vnnd noch . . . Inn vnnser freyhaitt vnnd zunftgerechtigkaitt, wie oben gehörtt, gegriffen, zuuerschaffen, des Bildhawens, Schnitzens vnnd Conterfetten zetreiben vnnd zuarbaitten Inn allweg muesig zestann, dann Ewr E. w. woll abnemen mugen, wa wir Inn massen wie yetzt sy thund arbaitten dürffen, hetten wir zumtail vnnser zunftliche gerechtigkaitt nitt erkauft, sonnder dasselbig, so

wir darumb gegeben, erspartt vnd an anndern vnnsern nutz gelegt. Wa sie (die drei Fremden) sich aber deß ye geprauchen vnnd arbaitten wöllen, daß sy vnsere zunftliche gerechtigkaitt erkauffen vnnd sich alsdann der auch wie wir geprauchen, das vmb Ewr F. E. w., wöllen wir alls die gehorsamen mittburger inn allerunderthenigkaitt geflisen sein zu verdienen. Ewr, f. E. w. usw.

NACHTRAG

Das Birnbaummodell der Medaille auf *Matthäus Schwarz* (Abb. 82 auf S. 235), Porträt- und Wappenseite in zwei getrennten Stücken geschnitten, befindet sich in der Sammlung Lanna in Prag (gef. Mitteilung von Herrn Direktor Jul. Leisching in Brünn). Beide Stücke zeigen auf der Rückseite die mit Tinte aufgeschriebene Signatur, darunter die Jahreszahl 1530. Diese Aufschrift stimmt mit den oben auf S. 190 beschriebenen durchaus überein in Anordnung und Duktus; jedoch ist hier das Monogramm nicht aus *F, H und C*, sondern aus *F, H und K* zusammengesetzt, wodurch die oben vorgeschlagene Lesung des dritten Buchstabens als »*C(K)onterfetter*« bestätigt wird. Jedenfalls kann nun, da die zugehörige fertige Medaille erhalten ist und diese deutlich Hagenauers gewöhnliche Signatur aufweist, kein Zweifel mehr bestehen, daß die rückseitig mit der Feder signierten Modelle tatsächlich Hagenauers Werk sind (vgl. Erman S. 39). — Die Sammlung Lanna enthält ferner eine Wiederholung des Taf. E, 4 abgebildeten Modells mit dem Bildnisse des Pfalzgrafen Johann, von einer spätern, nicht eben sehr geschickten Hand herrührend, die auch sonst von derartigen Nachahmungen bekannt ist.

Während des Druckes erschien die Publikation des Wiener Hofmuseums: »Die deutsche Medaille«, herausgegeben von Karl Domanig. Die im Wiener Kabinett befindlichen Hagenauer-Medaillen finden sich hier auf Taf. 14 und 15 vereinigt.



Abb. 132
Herzog Ludwig X. von Landshut
Nürnberg, Germanisches Museum (verkleinert)

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSZISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



BEIHEFT

ZUM

ACHTUNDZWANZIGSTEN BAND

BERLIN 1907

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, M. J. FRIEDLÄNDER, M. LEHRS, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

BRUNELLESCHIANA

URKUNDEN UND FORSCHUNGEN ZUR BIOGRAPHIE DES MEISTERS

VON CORNELIUS VON FABRICZY

Da ich nicht in die Lage kommen werde, von meiner Brunelleschimonographie[1]) eine zweite Auflage zu veranstalten, so möchte ich sowohl dasjenige, was fremde Forschung seit ihrem Erscheinen zu dem Gegenstande beigebracht hat, als auch eine Reihe urkundlicher und sonstiger Daten, die sich mir selbst inzwischen aus meinen Studien in den Florentiner Archiven ergeben haben, an dieser Stelle zusammengefaßt der Öffentlichkeit übergeben. Manche Lücke meines Buches wird dadurch ausgefüllt, manches dort Gegebene wird ergänzt, erweitert oder näher bestimmt, einiges auch berichtigt.

1. ZU DEN BIOGRAPHISCHEN QUELLEN

Betreffs der Vita des Anonimo del Moreni hatte ich mich der Meinung aller früheren Forscher angeschlossen und war für Antonio Manetti als ihren Verfasser eingetreten (S. XIV ff. meiner Monographie). Nunmehr ist aber erwiesen, daß dieser darin eine Vorlage unbekannter fremder Hand abgeschrieben hat, die wir heute nicht mehr besitzen.

Es war der junge Florentiner Literarhistoriker Michele Barbi, der in einer kleinen Gelegenheitsschrift zuerst Zweifel an Manettis Autorschaft für die Vita aussprach,[2]) sich schließlich aber doch mit dem Ergebnis zufrieden gab, daß »l'esame del codice mostra che la Vita non è composizione originale; ma se sia copia di roba propria o d'altrui, non è chiaro«. Dagegen kommt er betreffs der »Novella del grasso legnaiuolo« (S. 44 der Brunelleschibiographie) zu dem bestimmten Schluß, daß sie nicht von Manetti verfaßt sei. Da nun aber die ihr im eigenhändigen Manuskript des letzteren folgende Vita durch ihre Dedikation an Girolamo [*Benivieni*] gleichsam an die Novelle angeknüpft ist, so erschien es doch folgerichtig, nachdem Barbi die Vita als Kopie einer Originalvorlage erklärt hatte, sie auch als von dem Verfasser der Novelle geschrieben anzusehen und anzunehmen, Manetti habe beide nacheinander, so wie sie in der Vorlage enthalten waren, abgeschrieben, wobei er mit der Kopie der Vita nicht bis ans Ende gelangt sei.

---

[1]) Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke. Stuttgart, J. G. Cottas Nachfolger, 1892.

[2]) Antonio Manetti e la Novella del grasso legnaiuolo. Per nozze Cassin-d'Ancona. Firenze 1893, p. 5.

Das letztere ist durch die Auffindung eines zweiten, vollständigeren Exemplars der Vita nunmehr außer Zweifel gestellt und somit Manetti als ihr Verfasser endgültig entthront. Es befindet sich im Besitze des Advokaten Luigi Chiappelli in Pistoja und wurde unlängst von dessen Bruder veröffentlicht.[1]) Auch die pistojesische Kopie, die augenscheinlich erst aus dem XVI. Jahrhundert stammt, ist unvollständig. Aber während sie erst mit dem Bauprogramm für die Ausführung der Domkuppel, also ungefähr in der Mitte des Textes der florentinischen Handschrift beginnt, geht sie am Schlusse um drei Seiten über ihn, der bekanntlich in der kaum begonnenen Erzählung über den Bau von S. Spirito abbricht, hinaus, indem sie den dort mitten abgerissenen Satz ergänzt und jene zu Ende führt. Die Bedeutung dieses neuen Textstückes für die Baugeschichte von S. Spirito werden wir weiter unten erörtern. Hier sei im allgemeinen bemerkt, daß der Text der Pistojeser Handschrift nicht von dem der Florentiner herstammt; denn einige ihrer Varianten bieten die richtigen Lesungen für korrumpierte Stellen der Manettiabschrift, während hinwieder an anderen Stellen der Pistojeser Text gegenüber dem Florentiner gekürzt und verdorben erscheint. Auch er scheint seine Vorlage am Schluß nicht vollständig wiederzugeben, denn es ist doch plausibel, anzunehmen, diese werde ihren Helden bis an seinen Tod begleitet haben. Jedenfalls kann er nicht viel davon weggelassen haben, da ja S. Spirito das letzte Werk Brunelleschis war, über dessen Vollendung er dahinstarb. Daß aber im Manuskript Manettis der Schluß der pistojesischen Handschrift fehlt, bezeugt klar, daß es gleich dieser nur eine Kopie ist, und zwar möglicher-, ja wahrscheinlicherweise nicht einmal eine unmittelbar vom Originalkonzept des Verfassers genommene.

Die Fehlerhaftigkeit und Nachlässigkeit der Textfassung in der Manettiabschrift — bei gleichzeitiger absoluter Abwesenheit von Korrekturen und Pentimenti — gewinnt nunmehr eine ganz andere Bedeutung. Bisher war die zweifellose Tatsache, daß sie die Handschrift Antonio Manettis zeigt, wenn auch nicht der einzige, doch der hauptsächlichste Grund gewesen, ihn für den Verfasser der Vita zu erklären. Dies Argument gilt jetzt nicht mehr, und jene Fehlerhaftigkeit und Sorglosigkeit in der Abschrift des Textes fällt jetzt als gewichtiger Grund gegen Manettis Autorschaft in die Wagschale. Denn es läßt sich doch vernünftigerweise nicht behaupten, jemand könne beim Reinschreiben eines eigenen Konzeptes so sinnwidrige und zahlreiche Fehler auf Kosten der Verständlichkeit des Textes begangen haben, und dies um so weniger, da nun von vielen derselben durch die Lesarten des Pistojeser Kodexes festgestellt ist, daß sie im Konzept der Vita nicht vorhanden waren.

Übrigens kann es uns nicht allzusehr wundernehmen, daß wir Manetti auch hier wieder als bloßem Kopisten begegnen[2]), seit seine selbständige schriftstellerische Tätigkeit durch den von M. Barbi (a. a. O. S. 6 Anm. 2) geführten Nachweis auf ein Minimum eingeschränkt wurde. Hiernach sind die beiden Traktate »Delle stelle fisse e dei pianeti« und »La teoria dei pianeti« im Cod. Magliab. G. 2. 150 (der, von Manetti

[1]) Alessandro Chiappelli, Vita di Filippo Brunelleschi attribuita ad Antonio Manetti con un nuovo frammento di essa tratto da un codice pistoiese del sec. XVI, im Archivio storico italiano, Jahrg. 1896 I, 241—278. Vgl. unsere Besprechung davon im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XX (1897) S. 42—45.

[2]) Er scheint das Abschreiben aus Liebhaberei betrieben zu haben: in der Biblioteca nazionale ist eine Abschrift der Divina Commedia, in der Laurenziana eine solche der italienischen Übersetzung von Dantes Monarchia durch Marsilio Ficino und der Geschichten des Justinus von seiner Hand erhalten (s. G. Milanesi, Operette istoriche di A. Manetti, Firenze 1887, p. XVII u. XIX).

eigenhändig geschrieben, u. a. auch die »Huomini singhularj in Firenze dal MCCCC innanzi« enthält) nicht sein Eigentum — wie bisher angenommen worden war —, sondern der letztere eine Übersetzung des Liber theoriae planetarum von Giov. Ispalense, der erstere aber die Kopie eines schwerverständlichen Originalmanuskriptes. So bliebe denn Manetti als eigenes literarisches Eigentum nur die kurze Einleitung zu der durch Giovanni Cavalcanti veranstalteten Sammlung der Gedichte Guido Cavalcantis[1]) und ein Sonett auf den Tod Burchiellos übrig.[2])

Trotzdem galt Manetti bei seinen Zeitgenossen als Leuchte der mathematischen Wissenschaften. Wie hätte ihn als solche sonst Paolo Uccello neben sich selbst als Vertreter der Perspektive und neben Giotto, Brunelleschi und Donatello, als Häuptern der bildenden Künste, in dem bekannten Bilde des Louvre verewigen können (s. S. 399 der Brunelleschibiographie). Denn daß er dort dargestellt ist, und nicht etwa sein Namensvetter, der Architekt und »Legnaiuolo«, zeigt das vornehme Habit des Mannes vom Stand, der Manetti war, womit ihn Uccello neben der einfachen Kleidung der übrigen vier auszeichnete. Als »civis florentinus« (d. h. als dem Patriziat angehörig) wird er auch in der Liste der Preisrichter über die Konkurrenz zur Domfassade vom Jahre 1491 aufgeführt (Vasari IV, 305). — Nochmals begegnen wir dem Namen Antonio Manetti, als erstem unter vierzehn, in einer Liste, die Benedetto Dei von den um 1470 zu Florenz tätigen »Maestri di prospettive di tarsia« gibt.[3]) Allein hier ist gewiß nicht er, sondern der gleichnamige Sohn des obengenannten »Legnaiuolo«, Antonio Manetti Ciaccheri, gemeint. Von seinem als Intarsiator tätigen Vater (s. S. 51 Anm. 1 der Brunelleschibiographie) wird er auch diese Kunst erlernt haben; allerdings ist uns keine Arbeit solcher Art von ihm bekannt oder davon Kunde überliefert.[4])

Was die zweite, gleichfalls für Manetti in Anspruch genommene Quelle zur Biographie Brunelleschis, die »Huomini singhularj in Firenze dal MCCCC innanzi betrifft, so möchten wir den Erwägungen, die wir gegen seine Autorschaft schon vorgebracht haben (s. S. XXIII ff. unseres Brunelleschi), eine weitere Vermutung in gleichem Sinne beifügen. Wie oben bemerkt, ist für die beiden Schriften: »Trattato delle stelle e de' pianeti« und »La teorica de' Pianeti« des Kodex, der als letzten Beitrag die Huomini singhularj enthält und — wie zwei Explicit von Manettis

---

[1]) G. Milanesi, a. a. O. p. XIV und 172 ff.

[2]) Biblioteca nazionale, Cod. Magl. VII, 1168, fol. 73. Die »Dialoghi circa il sito, la forma e la misura dell' Inferno di Dante« können wohl nur bedingt als sein Werk betrachtet werden: sie wurden von Girol. Benivieni, teils nach den Diskussionen, die er mit Manetti über den Gegenstand geführt hatte, teils nach eigenen Aufzeichnungen des letzteren, zusammengestellt und 1506 von den Giunti in ihrer Ausgabe der Divina Commedia abgedruckt (s. G. Milanesi, a. a. O. p. XVII).

[3]) Memorie istoriche di Benedetto Dei, Manuskript der Bibl. Riccardiana Nr. 1853, fol. 91.

[4]) Dagegen begegnen wir ihm vielfach als Architekten tätig. 1461 ward er mit dem von ihm verfaßten Entwurf der Cittadella nuova von Pisa an Franc. Sforza nach Mailand gesandt, um dessen Ansicht einzuholen; 1470 liefert er ein Modell für den Ausbau von S. Andrea in Mantua; vom gleichen Jahre an bis 1476 leitet er die Ausführung des Chors der Annunziata nach Albertis Plan; 1471 geht er nach Mantua, um die nach dessen Entwurf im Bau begriffene Kirche S. Sebastiano zu studieren. Aus einer Stelle des bei letzterer Gelegenheit von dem Florentiner Agenten des Markgrafen von Mantua an diesen gerichteten Briefes ergibt sich, daß Antonio schon an der Seite seines Vaters bei der Vollendung von S. Lorenzo nach Brunelleschis Tode tätig war (s. Gaye I, 194; Repertorium für Kunstwissenschaft II, 264 u. 268; Archivio storico italiano, III. Serie, Anno 1869, Parte I, p. 14).

Hand ausdrücklich bezeugen — durchaus von ihm eigenhändig geschrieben ist, nachgewiesen, daß sie nicht, wie bisher geglaubt wurde, von Manetti verfaßt, sondern Kopien fremder Schriften seien. Der Umstand, daß nunmehr feststeht, der ganze Kodex bestehe aus Beiträgen fremder Autoren, läßt die Vermutung als nicht ungerechtfertigt erscheinen, auch der letzte derselben — eben die »Huomini singhularj« — entstamme nicht der Feder Manettis. — Das Hauptargument gegen seine Autorschaft bleibt aber die Existenz der Randglosse über das Geburtsdatum Masaccios (s. S. XXIV). Betreffs ihrer sei hier eine uns gegenüber mündlich geäußerte ingeniöse Vermutung Dr. Paolo Fontanas registriert. Danach wäre darin die Jahreszahl 1472 verschrieben für 1427, und das Datum des 15. September 1427 bezeichnete den Zeitpunkt des Todes Masaccios. Diesen, den Manetti aus irgendeiner Quelle kannte, hätte dieser als Zusatz zum fremden Text an den Rand notiert und ihm das vom Bruder Masaccios in Erfahrung gebrachte Geburtsdatum desselben beigefügt, um gleichsam die Textangabe: »morì d' età di anni 27 in circa« als richtig zu erweisen. Diese Hypothese gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß in der Tat der Buchstabe M in »Mi disse...« die gleiche Form zeigt, wie sie Manetti in seiner Handschrift auch sonst für das große M anwendet, und daß somit zwischen ihm und der vorhergehenden Jahreszahl der fehlende Punkt zu ergänzen wäre, der die Randbemerkung im angegebenen Sinne zu erklären erlaubte. — Endlich wäre noch bezüglich des letzten, Luca della Robbia behandelnden Absatzes eine Bemerkung beizufügen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß er zu dem vorangehenden Text später, als eigener Zusatz Manettis, hinzugefügt wurde. Die Schrift unterscheidet sich von jenem durch größere Sorgfalt und Deutlichkeit (zum mindesten in den ersten Zeilen, ehe der Schreiber wieder in den alten Schlendrian verfällt), die Feder ist dicker, die Tinte scheint frischer, und der ganze Absatz ist nicht an den übrigen Text angeschlossen, sondern es sind am Schlusse dieses 4—5 Zeilen am Fuß der Seite leer geblieben und die Notiz über Luca ist auf der folgenden Seite begonnen. — Aber auch in merito unterscheidet sie sich von den übrigen und scheint dadurch auf einen anderen Verfasser zu weisen. Sie ist nämlich die einzige, die auch über den Charakter ihres Helden eine Äußerung enthält: »Uomo buono e di costumata vita e di grande intelletto« heißt es zum Schlusse (während Fra Angelico sich mit dem lakonischen: »fu di santa vita« hatte begnügen müssen).

Eine dritte biographische Quelle, über die wir in unserer Monographie (S. XXIX) nur wenige vage Andeutungen geben konnten, ist inzwischen durch den Eigentümer der sie enthaltenden Handschrift der Öffentlichkeit übergeben worden und kann nunmehr auf ihre Bedeutung hin geprüft werden. Es ist die in G. B. Gellis Vite de' primi pittori di Firenze eingereihte Notiz über unseren Helden.[1]) Über den Charakter dieser Sammlung von Biographien florentinischer Künstler haben sowohl Dr. G. Gronau als ich selbst ausführlich berichtet.[2]) Die Hauptquellen ihres Verfassers waren die Kommentare Ghibertis, das Libro d' Antonio Billi und namentlich der sogenannte »Primo testo« — jene Sammlung von Künstlerbiographien, deren Existenz wir bisher nur aus zwei Randbemerkungen des Anonimo Gaddiano kannten, und die für uns nunmehr, eben durch die Auszüge Gellis daraus, etwas greifbarere Gestalt

---

[1]) Venti Vite d' Artisti di Giovanni Battista Gelli, pubblicate da Girolamo Mancini. Per nozze Imbrico-Mancini, Firenze 1896. Zugleich veröffentlicht im Archivio storico italiano, Jahrg. 1896, I p. 32—62.

[2]) Im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XIX (1896), S. 353 ff. und Bd. XX (1897), S. 23 ff.

gewinnt (nebenbei hat er wahrscheinlich auch den Anonimo Gaddiano gekannt). Aus diesen Quellen hat Gelli im wesentlichen eine kompilatorische Arbeit geliefert; an neuen Notizen, die wir als sein geistiges Eigentum zu betrachten haben, bietet er wenig; höchstens bereichert er seine Quellen um genaue Angaben darüber, wo ein Kunstwerk sich befindet, welcher Familie eine Kapelle gehört oder welchem Heiligen sie geweiht ist, kurzum Daten, die er sich durch persönliche Nachforschung an Ort und Stelle verschafft hat. In der Hauptsache wird unsere Kenntnis über florentinische Kunst und Künstler durch seine Schrift nur wenig und nicht wesentlich gefördert. Was im besonderen die Notiz über Brunelleschi — die umfangreichste der ganzen Sammlung — betrifft, so ist sie zum größten Teil aus dem »Primo testo« und aus Billi compiliert. Die Partie über die Domkuppel, von Gelli nach der umlaufenden Tradition selbständig oder auch unter Benutzung des »Primo testo« zusammengestellt, ist zum mindesten in der Fassung neu; ob die einzige tatsächliche Angabe, die darin neu ist, betreffend die Herstellung eines Schnürbodens vor Porta S. Croce und Aufzeichnung der Kuppel darauf in natürlicher Größe,[1]) auch aus der erwähnten älteren Quelle genommen oder eigener Zusatz Gellis ist, läßt sich nicht entscheiden. Ein solcher ist aller Wahrscheinlichkeit nach (da alle anderen Quellen darüber schweigen) die Angabe, das von Brunelleschi für die Brüder Businí gebaute Haus habe im Borgo S. Croce gelegen, wodurch die Identifikation desselben mit dem heutigen Palazzo Bardi, der ja am Eingang zum genannten Borgo steht, ihre Bestätigung erhält (s. S. 54 der Brunelleschibiographie). Endlich ist auch das falsche Todesdatum 1458 unseres Helden dem Gelli selbst aufs Kerbholz zu schreiben.

2. ZU KAPITEL I: JAHRE UND WERKE DER JUGEND

a) Aufnahme Brunelleschis und seines Bruders in die Zunft der Seidenweber

(s. S. 4 und 10 unserer Brunelleschimonographie)

Die Matrikel gedachter Zunft enthält diesbetreff die folgenden zwei Einträge:

Filippus olim Ser brunelleschi lippi p̄p̄. s! Michelis berteldi de florentia aurifex quia iuravit pro magisterio secundum formam ordinamentorum dicte artis die XVIIJ mensis decembris a. d. MCCCLXXXXVIIJ existentibus consulibus dicte artis bonacurso berardj et eius collegis et quia servivit arti per sex menses et solvit arti secundum formam sue taxationis libras decem ad florenum pro introitu ad artem et solidos vigintj florenorum parvorum pro expensis domus artis Ideo matriculatus fuit per me dionisium Ser Johannis notarium dicte artis die secunda Julij MCCCCIIIJ tempore consulatus Antonij sassolinj et sotiorum consulum dicte artis.

(Archivio di Stato, Matricola dell'Arte della Seta dal 1328 al 1433, N° dell' Inventario 7, a c. 68v.)

Tomasius filius olim Ser brunelleschi lippi aurifex p̄p̄. s̄. michelis berteldi quia iuravit pro magisterio secundum formam ordinamentorum dicte artis die IIJ° mensis Julij MCCCCIIIJ existentibus consulibus dicte artis Antonio Sassolinj et eius colle-

[1]) Et andatosene fuora della porta alla Croce fecie fare una ispianata in su renaio d' Arno circha d' un mezo miglio per ogni verso et quivi disegniata in terra questa chupola quanto ella haveva a esser grande appunto, et fatto uno punto nel mezo disegniò tutte le pietre .... [*Lücke im Manuskript*] che tiravano .... [*andere Lücke*] et colta la misura della grandeza et qualità loro, che ve n' era di varie sorte che incastravano l' una nell' altra, ne fecie alchuni modegli di rape usw.

gis et quia habet beneficium ex persona filippi eius fratris in hac matricula pro magisterio matriculatj et quia solvit pro expensis domus artis solidos viginti flor. parvorum Ideo matriculatus fuit per me dionisium Johannis notarium dicte artis die XXVIIIJ mensis aprilis a. d. MCCCCV Indictione XIIJ tempore consulatus tomasij antinorj et sotiorum consulum dicte artis.

(loc. cit. a c. 186v)

b) Steuereinbekenntnis Tommaso Brunelleschis
(s. S. 4 unserer Brunelleschibiographie)

In nomine dn̄j anno 1427 adj 12 diluglo [*sic!*].
Qre Sc̄o Sp̄o, piviere dj Sangiovannj difuorj
Monastio [*sic!*] defratj di sc̄a m.a delle anpora o vero
Sc̄a Maria del sepolcro [*in margine hierzu steht:* la detta portata fanno i dettj fratj debenj dc̄to tomaso loro com̄esso e glaltrj benj an̄o fati alcom̄issario del papa disuo com̄andamento e fatto oggi exemto].

Questi sono ibenj sono nuovamente pvenuti aldetto Monast[*er*]io dj tom̄aso dj Ser brunellescho da firenze per vigore della com̄issione sua fatta an̄o passato adj VJ diluglo nelle manj difrate salvj priore deldetto monasterio carta per mano dj Ser nicholo dagostino darezzo notajo fiorentino.[1]) I qualj benj sono anchora prestantiati nelibrj delle prestanze del chomune difirenze infine alpresente dj gonfalone drago. Quart. sc̄o giovannj. E oggi habita nel detto monast[*er*]io.

In prima una casa soleva habitare e oggi apigionata adue pigionalj. posta ingualfonda.[2]) acuj primo via. IJ linozzo spetiale. IIJ I frati disanta M.a novella. IIIJ la moglie dj manetto gianberella. assene dipigione dadue pigionalj intutto fj tredicj . . fj. XIIJ. —

Essi promessa lapigione aregolatorj per le sue prestanze. acerto tenpo. cioe tanto chesia aconcia fra glaltrj benj ecclesiastici del detto mon [*asteri*]o. Ela detta chasa lavogliono idetti frati tenere per uso e bisognj delluogo chome loro ridotto.

Item unpezzo dj terra vignata e ulivata posta nel chomune dibuggiano nella provincia dj val dj nievole. contado o vero distretto dj firenze, luogo detto alla mandra. confinato aprimo via perla quale siva alborgo abugiano. IJ tadeo di righo. IIJ lasagna da buggiano. IIIJ Michelino digiovannj costo fiorinj 25 circa allanno 1420.

Idem unaltro pezzo diterra vignata e ulivata posta nel chomune dj cholle dj massa provincia dj valdnievole luogo detto allappato. chosuoj confinj costo nellanno detto fj trentacinque. tienla amezzo lazaro dj chavalcante dabugiano.[3])

Le dette vigne sono allestimo dibuggiano e per lo detto estimo e piu annj che ildetto tom̄aso djce non avere auto nulla. e cosi dice essere la verita.

Et a dj presta ildetto lavoratore dal detto tom̄aso fj dodici doro, et e il detto lavoratore huomo povero e miserabile.

Questi sono idanarj delmonte scritti nel detto tom̄aso.

In prima nel monte dipisa fj quatrocento venti ſs. tredici den. sette fj. 420 ſs. 13 d. 7.

---

[1]) Der Vertrag ist unter den Notariatsakten des Florentiner Archivs nicht auffindbar.

[2]) Es war das Haus, das ihm in der väterlichen Erbteilung zugefallen war. Vgl. Vasari-Lemonnier, vol. XIV, p. XIII, nota 2.

[3]) Es ist dies der Vater jenes Andrea Calvalcanti, den Brunelleschi an Kindes Statt angenommen hatte und auch zu seinem Universalerben einsetzte. Siehe unsere Brunelleschibiographie S. 401.

Item in monte chomune fior. mille trecento cinquanta cinque ſs. undici den. 6 . . . . fj. 1355 ſs. 11 d 6.

E paghe sostenute dipisa

Item dal 15 al 19 fj. venticinque ſs. tre alle migliaia 1460 . . . . fj. 25 ſs. 3.

Item paghe di pisa dal 19 al 23 fj. quaranta due alle migliaja 6700 fj. 42 ſs. —

E paghe sostenute dimonte chomune

Item dal 15 al 19 dipaghe sostenute dj monte chomune fj. sedici ſs. 15 alle migliaia 1400 . . . . fj. 16 ſs. 15.

Item paghe dicono in Ser brunellescho dimonte chomune che non sono divise dal 15 al 19 intutto fj cinquantatre ſs. quindici alle migliaia 346 che sono la meta tochano atom̄aso fj ventisei ſs. diciasette . . . . fj. 26 ſs. 17.

Item di paghe sostenute dimonte chomune dal 19 al 23 sesanta sei ſs. quatro alle m.ª 1100 . . . . fj. 66 ſs. 4.

Item dal 15 al 19 monte chomune una partita dice in filippo e tom̄aso non divisa. tochano atom̄aso fj. due ſs. 15 . . . . fj. 2 ſs. 15.

Item una partita dj monte chomune dice in filippo proprio. tochano a tom̄aso perla meta fj sette ſs. 19 d. 6 . . . . fj. 7 ſs. 19 d. 6.

Sono chon conditione edetti danarj del monte che del capitale non sene faccia alchuno contratto sanza licenzia luno dellaltro de fratelli anchora che ilodo della divisione loro che fatto poj dica ilcontrario et annullala.

E questi sono idanarj avere tom̄aso dal chomune difirenze di paghe ordinarie.

Avere tom̄aso lepaghe dasettenbre 1426 per insino alpresente dj doggi 1427 adj 30 diluglo tra dimonte chomune et monte dipisa fj settantasej . . . . . . fj. 76.

Et ane djprestanzone fj sette et quando si fecie lo sgravo torno a fj cinque ſs. 14. Et ane a pagare tutta la nuova distribuzione e parte della vecchia infino alpresente dj.

Sono intutto prestanzoni 22 travecchj enuovj per loterzo aperdere fj 53 e ſs. cheusono cheveispese di santa liperata.

Avere anchora avere tom̄aso da nicholo fratello dj messer antonino buffone di palazo ebbe contanti chome appare alibro ditom̄aso per una ragione ebbono afare insieme fj venticinque vero e che sono ito peraltrj debiti edicio apocha speranza.

I sopradetti benj sono solo apartenentj alsopradetto tom̄aso e non afilippo suo fratello per vigore duno lodo dato della loro divisione anno 1422 adj 14 dinovembre carta per mano dj Ser Uberto martinj dasandonato inpoggio notaro fiorentino.[1])

E oggi commesso nel sopradetto monasterio carta per Ser nicholo dagostino darezzo notaro fiorentino rogata anno 1426 adj 6 diluglio [2])

Jo tomaso sopradetto sono deta dannj 55.

(Arch. di Stato, Portale del 1427 S. Giov. Drago, f. 55 verde, a c. 884)

c) Mitarbeit am Altaraufsatz zu Pistoja

(Brunelleschibiographie S. 9 ff.)

Für dieselbe konnten wir nur das Zeugnis der Biographen anführen; seither ist dafür aber auch der urkundliche Nachweis erbracht worden.[3])

---

[1]) Die angezogene Teilungsurkunde ist im Florentiner Archiv nicht mehr aufzufinden.

[2]) Siehe Anm. 1 auf voriger Seite.

[3]) In der Schrift des Domherrn Gaetano Beani, L'Altare di Sant' Iacopo Apostolo nella Cattedrale di Pistoja, Descrizione documentata, Pistoja 1899.

Nachdem am 22. Juni 1399 die Einweihung des Altardossales in der Jakobskapelle des Domes zu Pistoja, nach mehr als hundertjähriger Arbeit daran, vorgenommen worden war,[1]) ging man unverzüglich an die fehlende Ausschmückung seiner beiden Seitenflächen. Von der Vergebung der Arbeit berichtet das folgende Dokument:

Anno et die predicto [*31 dicembre 1399*].

Li Operai alogorono a Ser Guilielmo da Pistoia orafo presente e ricevente per se e Acto di Piero suo compagno per lo quale promesse de rato, e a Lunardo di Mazzeo Duccij orafo e Piero di Giovannino suo compagno presenti a lavorare le due faccie allato dellaltare di S. Iacopo Apostolo con patti prezzi e figure nel modo infrascritto:

In prima li decti Ser Niccholao e Acto debbono fare il lato che è verso la sacrestia vecchia di S. Iacopo e debonvi fare dentro queste figure cioè: dallato di sotto due Profeti di mezza figura, e di sopra a detti Profeti S. Girolamo e S. Ambrogio doctori, e di sopra delle dette figure due Evangelisti di mezza figura cioè S. Iohanni et S. Marco, e di sopra a detti Evangelisti uno fioretto secondo lo disegno fece fare lo dicto Lunardo.

Lunardo e Piero predetti devono fare laltro lato che è inverso la chiesa magiore in questo modo cioè: dal lato di socto due Profeti di mezza figura, e di sopra S. Gregorio e S. Agostino doctori, e di sopra alle dicte figure S. Luca e S. Macteo Evangelisti di mezza figura, e di sopra uno fioretto secondo la forma del disegno per loro facto.

Debbono avere facto lo decto lavorjo di qui a tucto Aprile prossimo che viene: e dee fare li decti Ser Niccholao e Acto che maestro Domenicho da Imola faccian [*sic*] lo dicto lavorjo in Pistoia: e li decti Lunardo e Piero debbono fare che lo decto loro lavorio faccia Pippo da Firenze in Pistoia. E debbono buono e bello lavoro fare come lo paragone che li decti orafi feciono e migliore.

Item debbono fare lo decto lavoro dariento di lega di grossi fiorentini, e possono e debbono ire nel decto lavoro ciascuno di loro nella sua faccia di diciotto libbre dariento infino a venti al più. E debbono avere della libbra del decto ariento fiorini XVII $^3/_4$. E se oltre a venti libbre nessuno di loro mettesse nella sua faccia dariento, abbia delloncia del decto ariento trovato oltra le dicte XX libbre libre 3 dogni oncia trovata e non più. Carta per lo dicto notaro [*Ser Schiatta di Paolo*].

Item ebbono per parte di pagamento del decto lavorio fiorini quaranta per ciaschuno montano fiorini ottanta . . . f. LXXX.

(Archivio dell' Opera di S. Jacopo, registro vecchio 1º a p. 114t.)

Der vorstehende Vertrag wird sehr bald darauf (7. Februar 1400) dahin abgeändert, daß die Zuweisung der Arbeit an die beiden Parteien vertauscht, also Leonardo und seinem Genossen (bzw. Pippo di Firenze) die gegen die Sakristei gelegene rechte Seite zugeteilt, ferner das Maximum des für jede Seite zu verwendenden Silbers von zwanzig auf dreizehn Pfund reduziert wird, ebenso die Heiligenfiguren etwas anders verteilt werden. Auch kommt in diesem Vertrag statt des Namens Pippo di Firenze die Benennung Pippo di Ser Beneencasa orafo da Firenze vor. Daß wir darunter Brunelleschi zu verstehen haben, leidet im Hinblick auf die Nachricht seiner Biographen, die hier — wie sonst in so vielen Fällen — im wesentlichen wohl auf traditioneller Grundlage ruht, keinen Zweifel. Die abweichende Benennung im zweiten Vertrag rührt entweder von einer Verwechslung

[1]) Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXIII, S. 420 ff., wo wir die Geschichte seiner Entstehung nach der aktenmäßigen Darstellung Mons. Beanis kurz resümiert haben.

des Namens »Brunelleschi« mit »Benincasa« her, oder — und dies will uns wahrscheinlicher dünken — sie weist auf den Meister, aus dessen Werkstatt Brunelleschi zur Ausführung der fraglichen Arbeit berufen worden war. Erinnern wir uns nur, daß er wohl 1398 den Zunfteid geleistet hatte, aber erst 1404 immatrikuliert wurde, also zur Zeit noch nicht als vollwichtiger Meister galt, und wohl nach den Zunftstatuten noch keine selbständige Arbeit übernehmen durfte. Wenn unsere Argumentation richtig ist, so enthüllt uns der Vertrag vom 7. Februar 1400 den bisher unbekannten Lehrer Brunelleschis in der Goldschmiedekunst. Es ist jener Benincasa Lotti, der 1366 mit vielen anderen Künstlern sein Urteil über eine in S. Maria del Fiore herzustellende Arbeit abgibt und den wir 1372 mit der Ausführung des Gitters um das Tabernakel Orcagnas in Orsanmichele beschäftigt finden.[1])

Befremdlich bleibt jedoch die Bedingung des Vertrags, wonach die mit der Arbeit betrauten einheimischen Meister sie durch zwei auswärtige Goldschmiede sollten ausführen lassen. Es ist zwar eine in der Kunstgeschichte Pistojas sehr häufig beobachtete Erscheinung, daß fremde Künstler für bedeutendere Aufträge herangezogen werden — ist doch selbst das Dossale des Jakobsaltars vorwiegend das Werk solcher —; aber daß in unserem Falle eine immerhin weniger bedeutende Vollendungsarbeit auswärtigen Meistern übertragen wird, muß doch wohl als entschiedenes Mißtrauensvotum für die Fähigkeiten der heimischen Goldschmiede gelten.

Die Arbeit wurde in ihrem an Domenico da Imola vergebenen Teile zur Vertragsfrist (April 1400) pünktlich vollendet, während Brunelleschi von dem ihm überwiesenen Anteil bloß die Statue des hl. Augustin fertiggestellt zu haben scheint. Zum mindesten verzeichnet eine Inventarbeschreibung des Altars vom Jahre 1401 nur sie an der dafür vorgesehenen Stelle (an der Seitenwand gegen die Sakristei), während sie ausdrücklich betont, der übrige Schmuck an letzterer sei noch nicht vorhanden.[2])

Eine Statue des genannten Kirchenvaters ist heute am Dossale nicht mehr da (die dafür angesehene zu äußerst rechts oben trägt das Triregnum, stellt also den hl. Gregorius vor), und somit ist die einzige Arbeit, die Brunelleschi für dasselbe geliefert hat, verloren gegangen. Denn die neuerdings verfochtene Annahme,[3]) es seien die übrigen, an ihn vergebenen und von ihm auch fertiggestellten Skulpturen auf die entgegengesetzte (der Kirche zugekehrte) Seitenwand des Altars umgestellt worden, und die schon im Inventar von 1401 dort angeführten »due

[1]) Siehe Vasari I, 583 n. 2† und L. Passerini, La Loggia di Orsanmichele, Firenze 1865, p. 14. Auch haben wir in ihm den Vater des Intarsiators Manno di Benincasa zu agnoszieren; vgl. Vasari II, 351 n. 1† und Milanesi, Nuovi Documenti per la storia del l' arte toscana, Firenze 1902, p. 71, docum. 89.

[2]) Die betreffenden Stellen der Inventarbeschreibung lauten: Nel lato di fuori verso il Duomo (also an dem von Domenico gearbeiteten Seitenteil) dal lato di sotto, due profeti di mezze figure, e sopra i profeti è Santo Girolamo e poi di sopra Santo Gregorio tutti e due d'ariento di tutto rilievo, e di sopra a costoro è Santo Giovanni, S. Matteo di mezzo rilievo e mezza figura con fregio intorno allarme a scacchi e a nicchi, co uno fiore grande sopra la ditta colonna .... e poi dallaltro canto della colonna [*da lato manco verso la sagrestia*] quattro tabernacoli a padiglioni smaltati. Nel primo Santo Agostino, nelli altri per ancora non è nulla. Der Altar erlitt, als er 1787 beim Abbruch der Kapelle des hl. Jakob, worin er stand, an seine heutige Stelle umgesetzt wurde, erhebliche Umgestaltungen; die obige Lokalisierung der einzelnen Heiligenfiguren entspricht sonach nicht mehr dem gegenwärtigen Zustande (s. Beani, a. a. O. p. 32 ff. u. 35).

[3]) Siehe Alessandro Chiappelli, Due sculture ignote di Filippo Brunelleschi im Juliheft 1899 der Rivista d' Italia.

profeti di mezze figure« seien eben die schon von Vasari als seine Arbeit angesprochenen Halbfiguren, welche jetzt die beiden äußersten Felder rechts und links des zweituntersten Horizontalstreifens füllen — diese Annahme läßt sich durch keinerlei überzeugende Gründe stützen. Denn einerseits liefern Atto und Ser Nicholao (sowie ihr Genosse Domenico da Imola) ihre Arbeiten, die nach dem Ausweis des Inventars von 1401 sämtliche ihnen in den Verträgen vom Dezember 1399 und Februar 1400 zugewiesenen Heiligenfiguren umfaßten, am 16. Juni 1400 ab.[1]) Andrerseits werden Leonardo und Genossen (d. h. Brunelleschi) bis zum 20. Mai (dem spätesten Termin der an sie geleisteten Zahlungen) nur 119 Gulden, also der Preis von 7 Pfund Silber (zu dem vertragsmäßigen Preise von 17 Gulden pro Pfund gerechnet) ausgezahlt;[2]) sie hatten also nur etwas über die Hälfte der ihnen für ihre Arbeit zugestandenen 13 Pfund Silber aufgebraucht, d. h. die letztere nur zur Hälfte geliefert.[3])

Dies erklärt es, daß zur Ergänzung dieser fehlenden Hälfte später noch verschiedene Aufträge seitens der Opera ergehen. Außer zwei solchen an Ser Nicholao (einen der Genossen Domenicos da Imola) aus den Jahren 1407 und 1409, über deren Gegenstand uns die Urkunden nur mangelhaft unterrichten,[4]) ist besonders wichtig derjenige vom Jahre 1456 an einen Meister Piero d'Antonio von Pisa, weil er die Herstellung der Statuette des hl. Markus und zweier Prophetenhalbfiguren für den Seitenteil gegen die Sakristei betrifft, also einen Teil der von Leonardo bzw. Brunelleschi 1400 nicht gelieferten Stücke (die beiden außerdem noch fehlenden, die Heiligen Lukas und Ambrosius, waren vielleicht durch einen der Aufträge vom Jahre 1407 und 1409 ergänzt worden). Wenn sich darunter auch zwei Prophetenbüsten befinden, so bezeugt dies aufs bestimmteste, daß Brunelleschi die ihm aufgetragenen ähnlichen Stücke nicht hergestellt hatte, daß also die ihm am Altaraufsatz von Vasari zugeteilten nicht seine, sondern die Arbeit Domenicos da Imola sind. Die Halbfiguren Pieros d'Antonio aber befinden sich heute am Sockel des Dossales zu äußerst rechts und links von der ursprünglich auch für eine andere Stelle gearbeiteten Verkündigung von Piero d'Arrigo, während seine Markusstatue wohl der Umsetzung des Jahres 1787 zum Opfer fiel, bei der ja nach gleichzeitigem Bericht so viele andre Bestandteile des Altars auch zugrunde gingen.[5])

d) Prophetenfigur für einen der Chorpfeiler des Domes.

(S. 21 der Brunelleschibiographie.)

Wir stellen die darauf bezüglichen Urkundennachweise hier zusammen (deren zwei letzte übrigens schon bei Guasti, S. Maria del Fiore, Firenze 1887, p. 316 abgedruckt sind).

---

[1]) »Acto e compagni puosono a die XVI di giugno *[1400]* lo resto del lavoro ciò furono le fighure e 'l fiorecto (Chiappelli, a. a. O. p. 14 nota 2 des Sonderabdrucks.

[2]) Die Teilzahlungen sind aus den Ausgabenbüchern der Opera zusammengestellt bei Chiappelli, a. a. O. p. 14 nota 1. Zu der dort ausgewiesenen Summe von 79 Gulden kommen noch die bei Abschluß des Vertrags erhaltenen 40 Gulden, zusammen also 119 Gulden.

[3]) Die scheinbar unproportionelle Verteilung des Silberquantums ist wohl so zu erklären, daß in den 7 verbrauchten Pfunden außer der Statue des hl. Augustin auch die vier Tabernakel inbegriffen waren, aus den erübrigten sechs Pfunden also nur noch die fehlenden drei Statuen und zwei Büsten herzustellen gewesen wären.

[4]) Vgl. Beani, a. a. O. p. 29, wo der Wortlaut der Vergebungen mitgeteilt ist.

[5]) Siehe den erwähnten Bericht bei Beani, a. a. O. p. 43 und 44.

1415, 9 Ottobre.

Filippo di Ser brunellesco orafo e Donato di Nicholo di Betto bardi intaglatori voglono per parte di pagamento d'una figuretta di pietra vestita di piombo dorato, deono fare a petizione degli operai per pruova e mostra delle figure grandi che sanno [*si hanno*] a fare in su gli sproni di santa maria del fiore fiorini X doro (Arch. dell' Opera, Stanziamenti QQ a c. 103).

1415 die 9 mensis Ottobris.

Donato Nicolai Betti Bardi et Filippo ser Brunelleschi intaglatoribus pro parte solutionis cuiusdam figure marmoris vestite plumbi aureati flor. X auri, quam facere debent pro opera (a. a. O. Deliberazioni LXVIII a c. 36).

1415 die 29 mensis Januarii [*st. com. 1416*].

Predicti operarii ..... item deliberaverunt quod precipiatur Pippo ser Brunelleschi pro eorum parte quod hinc ad per totam diem quintam mensis februarii proxime futuri det et tradat Donato Betti Bardi plumbum pro perficiendo figuram in forma eis locatam, alias elapso termino capiatur ad petitionem dictorum operariorum et sine ipsorum deliberatione non relapsetur (a. a. O. Deliberazioni LXIX a c. 34).

Schon 1408 hatte Donatello, und noch früher Nanni d'Antonio Banchi zwei kolossale Prophetenfiguren aus Backsteinen und Stuck aufgebaut, als Bekrönung für die Widerlagspfeiler an der Chorpartie des Domes ausgeführt.[1]) Nun handelte es sich bei dem hier in Rede stehenden gemeinsamen Auftrage an Brunelleschi und Donatello wieder um eine ähnliche Bekrönungsfigur; jedoch sollten die Meister dafür zuerst ein kleines Steinmodell [*figuretta di pietra, per pruova e mostra*] mit vergoldeten Bleigewändern umkleidet verfertigen, ehe an die Herstellung im Großen — ob in Stein oder wieder nur in Backstein und Stuck, ist den Urkunden nicht zu entnehmen — geschritten wurde. Dieser Tatbestand ergibt sich klar aus dem ersten der oben mitgeteilten Dokumente; den Forschern war er bisher entgangen, weil ihnen die Urkunde, die seither nicht veröffentlicht war, unbekannt blieb. Ob der Koloß sodann — nach dem laut Zeugnis des dritten der obigen Dokumente durch Donatello allein hergestellten Modell — wirklich ausgeführt worden sei, darüber geben die Dombauakten keine weitere Aufklärung.

e) Kanzel in S. Maria Novella
(S. 24 der Brunelleschibiographie.)

Der Zeitpunkt der Herstellung dieses Werkes, den wir genau anzugeben nicht imstande waren, ist durch neuere Forschungen nunmehr festgestellt. Die bei Vasari II, 335 nota 2 aus Borghigiani, Storia Annalistica di S. Maria Novella unvollständig wiedergegebene Notiz in dem alten Rechnungsbuche des Klosterkämmerers lautet vollinhaltlich:

Item dicta die [*31 augusti*] dedi Filippo s. Brunelleschi per manus mag.ri Jeronimi pro modello ligni pro pulpito fiendo in ecclesia flor. unum largum fuit valoris l. 4, 15. An. 1443.[2])

[1]) Siehe Semper, Donatello, seine Zeit und Schule, Wien 1875, S. 273. Die beiden Kolosse, deren alle Biographien des Meisters Erwähnung tun, standen — von den Unbilden der Witterung arg mitgenommen — noch zu Cinellis Zeit auf den Pfeilern der Nordseite des Chors (vgl. Bocchi e Cinelli, Le bellezze di Firenze, ediz. 1677, p. 44). Er schreibt sie beide — hierin Vasari folgend — Donatello zu, während einer davon offenbar der von Nanni di Banco hergestellte war.

[2]) S. Giov. Poggi, Andrea di Lazzaro Cavalcanti e il pulpito di S. Maria Novella in Rivista d' Arte III (1905), p. 77 ff., wo dieses und die folgenden Dokumente zuerst veröffentlicht wurden.

Sodann hat uns die folgende Urkundenkopie in den Spogli Strozziani den Termin der Vollendung der Kanzel aufbewahrt:

1448. R. D. Fr. Antonius archiep. flor., Nicolaus Ugonis de Alexandris, Martinus Francisci dello Scarfa, Dominicus Tani Petruzzi, arbitri eletti da Filippo di Vanni, Niccolò di Brancatio e Bernardo di Piero di Cardinale Rucellai da una, e da Andrea e Ruggieri del quondam Tommaso e Piero di Giovanni Minerbetti dall' altra [*parte*].

Con loccasione che chavendo i detti de Rucellai fabbricato un bel pergamo di marmo con la loro arme per mettere nella chiesa di S. Maria Novella et appoggiarlo a una colonna di detta chiesa sopra la quale nellarco era dipinta l' arme della famiglia de Minerbetti, iquali de Minerbetti pretendevano che la detta colonna fusse loro e che il detto pergamo non vi si potesse porre, ma non havendo mostrato ragioni del padronato, idetti arbitri giudicorno che il detto pergamo con l' arme de Rucellai vi si potesse porre con condizione che se idetti de Minerbetti provassino per tempo alcunò che detta colonna fusse loro e facessero un pergamo bello quanto quello o più che quello della famiglia de Rucellai, si dovesse lavare e in quel luogo si dovesse mettere quello de Minerbetti.

(Archivio di Stato, Spogli Strozzi, serie IIa, N.o 77, a c. 103)

Hiernach ist die Kanzel zwischen den Jahren 1443 und 1448 entstanden. Auch die Frage nach dem ausführenden Meister scheint durch ein jüngst zutage gekommenes Dokument ihre Lösung gefunden zu haben.[1]) Sein Wortlaut ist folgender:

Al nome di Dio, a dì 5 di febraio 1452 [*st. fior.*] Sia manifesto a chi leggiera la presente scritta chome Giovanni del Ticcia scharpellatore[2]) alogho a Andrea di Lazzaro intagliatore a intagliare et fare quatro storiette chon figure chasamenti fogliami e altri ornamenti appartenenti a dette 4 storie di marmo con chosentimento di me frate Andrea Rucellai chome mezzano della famiglia et huomini della chasa de

[1]) Das Verdienst seiner Auffindung gebührt dem Archivar Alceste Giorgetti.

[2]) Über Giovanni di Piero del Ticcia oder dell Tuccio besitzen wir folgende Daten:

1435 schätzt er mit Antonio di Domenico die Kanzel Donatellos in Prato (Guasti, Il Pergamo di Donatello pel duomo di Prato. Firenze 1887, p. 25).

1435, 6. August, wird ihm zusammen mit Jacopo di Bartolomeo die Ausführung des Grabmals für den Bischof Ubertino degli Albizzi im Dom zu Pistoja vergeben (Milanesi, Nuovi Documenti per la storia dell' Arte toscana. Firenze 1901, p. 27).

1435, 15. November, liefert er die Marmorplatte für den Hochaltar in S. Maria del fiore (s. weiter unten S. 32).

1436 liefert er den Marmor für die Grabplatte der Lena Brancacci im Carmine (1436. A Giovanni di Piero lastraiuolo per una lapida di marmo per la sepoltura di Monna Lena figliuola fue di Branchaccio Branchacci per la chiesa di S. Maria del Charmine fior. XJ doro (Arch. di S. Maria Nuova, Libro d'Uscita dal 1434 al 1436 a c. 111).

1438, 12. November, wird ihm die Lieferung von Marmor aus Carrara für die Laterne der Domkuppel übertragen (Guasti, La Cupola di S. Maria del fiore. Firenze 1857, p. 96, doc. N.o 282).

1439, 3. Oktober, übernimmt er die Herstellungsarbeiten am Zinnenumgang (ballatojo) des Palazzo vecchio (iuxta merlos). Der bezügliche Vertrag ist mitgeteilt bei Gotti, Storia del Palazzo vecchio, Firenze 1889, p. 80 und in Jodocos del Badia Miscellanea fiorentina, Firenze 1902, p. 121.

1445, 20. März, wird ihm die Lieferung von zwölf Halbsäulen für eine der halbrunden Ädikulen am Kuppeltambour übertragen (s. weiter unten S. 20).

Außerdem kommt der Meister in den Domakten bei Lieferungen von Steinmaterial für S. Maria del fiore wie auch für die Befestigungen von Pisa und Vicopisano vor.

Rucellai: et perche detto Giovanni del Ticcia disse ad me frate Andrea Rucellai che detto Andrea di Lazzaro ci farebbe apiacere di dette storie gli furono aloghate di mio chosentimento.

Ora il detto Giovanni del Ticcia e morto e io frate Andrea Rucellai chol detto Andrea di Lazzaro cha [*che ha*] intagliato dette storie siamo in diferenza di dette quattro storie del pregio, pertanto ogni lite et questione et pregio si viene di dette 4 storie di marmo cho ogni ornamento chometiamo in Giuliano di Nofri [1]) et in Bartolo d' Antonio lastraiuoli amendua dacordo. E prometto io frate Andrea Rucellai che quello sarà giudichato oservare et chosì il detto Andrea di Lazzaro promette oservare et vogliamo che detta chomessione duri per tutto il presente mese di febrao 1452.

E a fede di cio io frate Andrea soprascritto o fatto questa scritta di mia mano anno mese et dì detto di sopra chon volonta di detto Andrea di Lazzaro si soscrivera di sua mano essere chontento.

Io Andrea di Lazzero sopradetto sono chontento a quanto di sopra si chontiene e però mi sono soscritto qui di mia propria mano anno mese e dì soprascritto.

Le sopradette storie furono istimate a dì 26 di febraio 1452 di chonsentimento di detto Giuliano e del sopradetto Bartolo questi pregi per questi maestri che appresso diremo.

Antonio di Mateo scharpellatore che sta a Proconsolo [2]) stimo luna l. 25.

Desiderio di Bartolomeo stimo luna l. 22.

Giovanni di Pierone scharpelatore stimo luna l. 24.

Io Bartolo d' Antonio lastraiuolo fo fede chome le sopradette istorie furono istimate pe sopradetti maestri e sopradetti pregi e però mi sono soscritto di mia mano adì detto di sopra.

Es hatte also der Steinhauer Giovanni del Ticcia die Herstellung der Kanzel nach Brunelleschis Modell übernommen, jedoch die Ausführung der vier Reliefs, die ihr Parapett schmücken sollten, mit Einwilligung Fra Andrea Rucellais, des Bevollmächtigten seiner übrigen Familienbrüder, an Andrea di Lazzaro Cavalcanti, den Pflegesohn Brunelleschis, übertragen, offenbar weil er sich dieser Arbeit figürlicher Skulptur nicht gewachsen fühlte. Als dann nach Ablieferung der Reliefs (jedenfalls vor 1453, wahrscheinlich schon 1448 oder bald darauf) betreffs ihrer Bezahlung zwischen Fra Andrea und Cavalcanti Differenzen entstanden, wurde die Preisfrage schiedsgerichtlich in dem Sinne, wie im vorstehenden Dokument zu lesen, entschieden. In letzterem werden die vier Reliefs ausdrücklich als Arbeit Andreas di Lazzaro bezeichnet. Trotzdem können wir unsere frühere Meinung (s. Brunelleschibiographie S. 25), daß wir sie nicht dafür halten können, nicht aufgeben. In betreff ihres Kompositionsstils müssen wir auf das dort Gesagte hinweisen, ohne eine andere beglaubigte Arbeit ähnlicher Art von Andrea zum Vergleich heranziehen zu können, da wir sonst keine figürlichen Kompositionen von ihm besitzen. Aber in den Formen und im Ausdruck der Köpfe weichen die Kanzelreliefs so durchaus von denen seiner Engelsputten an den beiden Sakristeibrunnen in S. Maria del fiore (vollendet 1440 und 1445) und am sogenannten

[1]) Ein Bruder des bekannten Steinhauers Andrea di Nofri (s. S. 136 unserer Brunelleschibiographie.

[2]) Es ist dies Antonio Rossellino. Desiderio di Bartolomeo ist identisch mit Desiderio da Settignano, und Giovanni di Pierone wahrscheinlich ein Sohn des 1438 beim Dombau beschäftigten Pierone d' Antonio del Fanciello [*Fancelli?*]. Vgl. Guasti, La lupola di S. Maria del fiore, Firenze 1857, p. 96, doc. 281. Giovanni kommt auch beim Bau von S. Spirito vor (s. weiter unten S. 51).

Tempietto in S. Francesco zu Pescia (1451) ab — obwohl sie zwischen den beiden ersten und dem letzteren Werk entstanden, — daß es uns unmöglich ist, darin die gleiche Hand zu erkennen. Es bleibt aus dem Dilemma kein Ausweg, als anzunehmen, Andrea habe die Ausführung der Kanzelreliefs unter der Hand an einen andern Bildhauer weitergegeben, der uns nach wie vor unbekannt bleibt.

3. DIE DOMKUPPEL

a) Ernennungsdekret der Proveditoren

(S. 72 ff. unserer Biographie)

Von diesem lag uns bisher der Text der Ausfertigung vor, die sich in den Büchern des Archivs der Domopera findet (publiziert bei Guasti, La Cupola di Santa Maria del Fiore p. 35, doc. 71). Jüngst ist nun durch Dr. Alfred Doren ein zweites Exemplar davon, in zum Teil abweichender Fassung, aufgefunden worden.[1] Bei Studien, deren Gegenstand auf ganz anderm Gebiet lag, stieß er in den Büchern der mit Leitung und Beaufsichtigung des Kuppelbaues betrauten Arte della Lana, den sogenannten Partiti, Atti e Sentenze (vol. 148, fol. 61.v), worin die Verhandlungen der Konsuln der Zunft von ihrem Notar protokolliert wurden, auf die (wie das Dekret in der Domopera) am 16. April 1420 ausgestellte Ernennungsurkunde der Proveditoren. Ihr Wortlaut ist dort der folgende:

Die decimo sexto mensis Aprilis [*1420*].

Item supradicti domini consules ut supra collegialiter congregati una cum operariis opere Se. Reparate de Florentia et cum illis quattuor electis super hedificatione et constructione cupule maioris[2] dicte opere vigore auctoritate et balia eis concessis per ordinamenta dicte Artis omnique modo servatis servandis secundum formam ordinamentorum dicte Artis eligerunt, nominaverunt e deputaverunt infrascriptos vid. Filippum alias Pippum Ser Brunelleschi et Nencium Bartolucci in magistros et seu caput magistros ad providendam et ordinandam constructionem et hedificationem dicte maioris cupule per donec remoti fuerint cum salario flor. trium pro quolibet eorum et quolibet mense. Et deficiente primo in eius loco vid. talis deficientis eligerunt et deputaverunt Julianum ....[3] vocatum Pesello. Et alio secundo deficiente etiam in eius loco vid. talis secundi deficientis eligerunt et deputaverunt Johannem ....[3] de Prato ad predicta ommia exequendum cum salario tempore et modis suprascriptis. Ac etiam una cum suprascriptis similiter eligerunt Battistam Anthonii ad predicta exequenda cum eodem salario computata omni provisione etc.[4]

Schon in der Einleitung weicht unsere Urkunde von dem in den Büchern der Opera aufgezeichneten Dekret darin ab, daß in ihr statt der wortreichen Hervorhebung der schon bisher um Herstellung der Domkuppel aufgewendeten Mühe (wie sie in letzterem vorkommt) nur die üblichen amtlichen Beschlußformeln gebraucht werden, wie es dem Charakter einer offiziellen Urkunde entspricht. Wesentlich ist aber sodann der Unterschied, daß in ihr die Ernennung der Proveditoren nicht — wie im Dekret des Operaarchivs — bis zum Abschluß des Baues, sondern bis auf Widerruf

[1]) Siehe dessen Artikel: Zum Bau der Florentiner Domkuppel, im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXI, 1898, S. 249—262.

[2]) Siehe S. 70 unserer Brunelleschibiographie.

[3]) Die Lücke kommt im Original vor.

[4]) Der letzte Satz ist mit anderer Tinte geschrieben, also wohl nachträglich hinzugefügt.

erfolgt. Wie jene abweichende Bestimmung in das Dekret des Operaarchivs hineingeraten ist, läßt sich heute nicht erklären; sicher ist, daß die Bestimmung im Beschluß der Arte della Lana als die maßgebende angesehen wurde. Denn wir besitzen die Urkunden, nach deren Zeugnis sowohl Brunelleschi als Ghiberti, dieser von 1426 bis 1433, jener von 1426 bis 1443 (wo er zum lebenslänglichen Proveditore ernannt wird), alljährlich in ihrer Bestallung bestätigt werden (s. Guasti, a.a. O. doc. 75—85), und können wohl annehmen, daß es auch für die Jahre 1420—1425 (für welche uns die urkundlichen Zeugnisse fehlen) so gehalten worden sei. — Eine dritte Abweichung in den beiden Fassungen des Ernennungsdekrets besteht endlich darin, daß in der des Operaarchivs Battista d' Antonio unmittelbar hinter Brunelleschi und Ghiberti, und, ihnen völlig gleichgeordnet, als dritter Proveditore angeführt wird, während er im Beschluß der Arte della Lana am Schlusse, außer dem Kontext und, wie es scheint, von anderer Hand, später hinzugefügt wurde. Dies deutet darauf hin, daß man ihn erst nachträglich den beiden andern Meistern an die Seite setzte, wobei die vorsichtige und mißtrauische Baubehörde gewiß die Absicht verfolgte, ihn, als ihren Capomaestro und Vertrauensmann, gegenüber den mit weitgehenden Vollmachten ausgerüsteten beiden Hauptproveditoren zur Kontrolle zu gebrauchen.

b) Das Bauprogramm vom April 1420

(S. 71 ff. und 530 ff. unserer Monographie)

Während wir dasselbe bisher nur in zwei Kopien zweiter oder dritter Hand in den Viten Manettis und Vasaris kannten[1]), besitzen wir nunmehr infolge der glücklichen Entdeckung Dr. Alfred Dorens[2]) die gleichzeitige, bisher einzig nachgewiesene Kopie aus erster Hand der Denkschrift Brunelleschis und zugleich den amtlich redigierten Text des Bauprogramms für die Ausführung der Kuppel. Doren fand in den obengenannten Partiti, Atti e Sentenze, vol. 149 fol. 59^v und 60^r den Text des protokollarischen Beschlusses, wodurch seitens der Konsuln der Arte della Lana und der Operarii der Domopera als Baubehörde für die Ausführung der Kuppel von S. Maria del Fiore den »Quattuor officiales Cupolae« (s. S. 62 und 70 unserer Monographie) unter dem 20. Juli 1420 der Auftrag erteilt wird, an die Aufführung der Kuppel nach dem im Wortlaut folgenden Bauprogramm zu gehen. Daß dieses aber nichts anderes war als die von den Meistern zur Erläuterung ihres Modells verfaßte Denkschrift, bedarf keiner weiteren Erörterung. — Der Text der letzteren in dem vom Proveditore dell' Opera geführten (heute verlorenen) »Libro di Creditori e Debitori di legnami e marmi«, woraus (oder wahrscheinlicher erst aus einer Abschrift davon) Manetti nach seiner Aussage[3]) den Wortlaut des Bauprogramms kopierte, war also nicht (wie wir S. 71 Anm. 2 unserer Biographie glaubten annehmen zu sollen) das amtlich redigierte Original, sondern bloß ein Duplikat, das auf Grund des obigen Beschlusses der Wollzunft dem Proveditore dell' Opera von dieser als Überwachungsbehörde entweder von Amts wegen zur Danachachtung ausgefolgt oder wohl wahrscheinlicher von ihm selbst zu eigenem Gebrauch in sein Buch eingetragen worden war.

[1]) Dazu kam neuerdings eine dritte Abschrift ähnlicher Herkunft in dem durch Alessandro Chiappelli bekanntgemachten zweiten Kodex der Vita Manettis (s. oben S. 2 ff.). Sie stimmt mit einer einzigen Ausnahme (wo sie den Wortlaut des durch Doren aufgefundenen Originals wiedergibt) in allem Wesentlichen mit dem Text bei Manetti überein.

[2]) Siehe Anm. 1 auf S. 14.

[3]) Vgl. Carl Frey, Le vite di Filippo Brunelleschi usw. Berlin 1887. S. 88.

Eine weitere Abschrift dieses Duplikats ist neuerdings in einem »Hafenbuch« (Portolano) der Nationalbibliothek zu Florenz (Cl. XIII Nr. 72 p. 37^v ff.) zum Vorschein gekommen.[1]) Ihre Herkunft wird unzweifelhaft durch ihren Titel bestimmt: »Copia del Capitolo tratto d' uno libro dell' opera die Sta. Maria del Fiore scritto nel 1420 e tenuto là per le mani del proveditore che v' era in que' tempi in sul quale libro sono molte ragioni e conti de legniami dell' alpe loro [*vom Waldbesitz der Opera del duomo im pistojesischen Appenin*], e di marmi e d' altre simili cose, ecc.« Obgleich sie hiernach auch nur die Abschrift einer Kopie des Originalduplikats ist (wie der Text bei Manetti), so war die letztere doch mit größerer Sorgfalt angefertigt (und auch vom Verfasser des Portolano abgeschrieben) als diejenige, die Manetti vorlag; denn an einigen Stellen, wo sein Text von dem Original in den Akten der Wollzunft abweicht, stimmt der im Portolano mit dem letzteren überein.

Um nun auf dies Original zurückzukommen, so drängt sein Datum — 30. Juli 1420 — notwendig zu der Folgerung, daß die Sache erst zu dieser Frist beschlußreif geworden war, daß also die Zwischenzeit von Ende April (wo Brunelleschi und Ghiberti ihr Modell samt Denkschrift vorgelegt hatten) bis Ende Juli nochmals durch Beratungen mit Sachverständigen über technische Details, die durch das vorgelegte Modell nicht erledigt wurden, ausgefüllt worden war. So schließt sich nun an die Deliberation vom 30. Juli der Beginn der Mauerungsarbeiten an der Kuppel am 7. August (S. 88 der Biographie) unmittelbar an, während nach unserer früheren Annahme (S. 73) zwischen der endgültigen Genehmigung des Bauprogramms am 16. April und dem Beginn seiner Ausführung eine schwer zu erklärende Lücke bestand.

Was aber den Text des Originals der Denkschrift betrifft, so weicht er von dem der seither bekannten Kopien an einigen Stellen wesentlich, an anderen insoweit ab, als seine Lesart eine Verbesserung des Sinnes, ja manchmal erst die Möglichkeit einer einfachen Deutung ergibt, wo man bisher sich bemühen mußte, mit Hilfe grammatischer und logischer Subtilitäten einigermaßen befriedigende Erklärungen zu finden. Seine Zusätze fügen sich gut in den Zusammenhang, und nur einige Auslassungen gegenüber den übereinstimmenden Lesarten der übrigen Abschriften mögen dem protokollierenden Notar der Wollzunft zur Last fallen. Entsprechend der Wichtigkeit der neuaufgefundenen Urkunde drucken wir sie im folgenden in vollem Wortlaut ab, indem wir die nötigen Erläuterungen als Fußnoten dem Texte beifügen.

Die trigesimo mensis Julii [*1420*].

Antedicti domini consules una cum operariis Sancte Marie del Fiore et quattuor offitialibus per dictam Artem electis supra constructione maioris cupule operis Sancte Marie del Fiore predicte cathedralis Ecclesie Florentine in sufficientibus numeris in palatio dicte Artis collegialiter congregati. Attendentes ad constructionem dicte maioris cupule Ecclesie prelibate. Et considerantes legem in consilio dicte Artis formatam sub die 20 mensis novembris 1419 [*s. S. 70 unserer Biographie*] disponentis in effectu de electione dictorum quattuor offitialium et de balia auctoritate et potestate eisdem consulibus una cum operariis et dictis quattuor officialibus concessa circa constructionem hedificationis ipsius maioris cupule. Et considerantes auctoritatem potestatem et baliam eis per dictam legem et reformationem concessam. Cupientes itaque pro honore ipsius

[1]) A. Doren, Zum Bau der florentinischen Domkuppel; Nachtrag (s. Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, 1899, S. 220 u. 221. Die Signatur des Kodex ist dort nicht richtig angegeben).

Artis iuxta posse et quo citius fieri potest ad perfectionem constructionis ipsius hedificii devenire. Et considerantes modellum de quo infra fit mentio. Credentes supra forma et tenore ipsius modelli suo recto ordine procedere, ut convenit ad honorem comunis et dicte Artis. Habitoque supra predictis et in dicto modello contentis conloquio et consilio cum deliberatione matura inter eosdem dominos consules operarios et offitiales predictos et cum quam pluribus de huiusmodi materia praticis et expertis, premisso facto et celebrato inter eosdem solempni et secreto scruptinio et ottempto partito secundum formam et ordinamenta dicte Artis vigore ipsorum offitii etc. omnique modo etc. providerunt ordinaverunt et deliberaverunt.

Quod per dictos offitiales ad constructionem cupule antedicte procedatur et procedi possit et debeat modis, ordinamentis et formis infrascriptis, prout et sicut et quemadmodum continetur et fit mentio in modello infrascripto. Et providentes quod quidquid per dictos offitiales et secundum tenorem dicti modelli factum fuerit, valeat et teneatur et executioni mandetur ac si factum foret per totam dictam Artem. Cuius quidam modelli volgari sermone scripti tenor talis est:

Qui appresso fareno [*sic*] memoria particularmente di tutte le parti si contengono in questo modello facto per esempro della cupola magiore.[1])

1.[2]) Imprima la cupola da lato dentro e volta[3]) a misura del quinto acuto neglangoli. Ed e[4]) grossa nella mossa da pie braccia tre e quarti tre. E piramidalmente segue[5]) sichè nella fine congiunta nell' occhio di sopra[6]) rimane grossa br. $2^1/_2$.

---

[1]) Manetti I (Kodex der Nazionale) und II (Codex Pistojensis) haben hier den Zusatz: la quale cupola ne detti modi e forma (dieses Wort fehlt in II) si dee murare.

[2]) Die fortlaufende Numerierung der Alineas ist von uns hinzugefügt.

[3]) Dieses Wort, statt des »lungha« bei Manetti I und II, gibt nunmehr dem Satze seinen klaren Sinn; er entspricht der bisherigen vermutungsweisen Deutung (s. S. 531 der Biographie).

[4]) Auch bei Manetti I und II steht hier der Indikativ.

[5]) Statt »segue« steht bei Manetti I und II »si muri«. Den im Original der Arte della Lana hier und sonst durchweg, wo Manetti I und II die Konjunktivform haben, gebrauchten Indikativ erklärt Doren unsres Erachtens ganz richtig damit, daß die in der Kopie des Proveditore dell' Opera (der Vorlage für Manetti) als Anweisung, also konjunktivisch gefaßte Form in der Denkschrift der Meister, die das Original der Arte wiedergibt, als Darlegung indikativisch erschien. Damit steht auch die Erklärung, die wir für die wenigen Fälle, wo Manetti I und II den Indikativ zeigen, aufgestellt haben, in bestem Einklang (s. S. 89, 124 und 125 Anm. 1 der Biographie). Wir führen in den folgenden Fußnoten nur die letzteren Fälle an; in allen anderen steht statt des Indikativs des Originals bei Manetti I und II der Konjunktiv.

[6]) Bei Manetti I und II hier der Zusatz: che a [*ha*] a essere fondamento e basa della lanterna. Hier sowie am Schluß von Alinea 4 fehlt die Erwähnung der Laterne im Original der Arte della Lana (und in der Kopie des Portolano). Daraus muß geschlossen werden, daß sie eine Zutat jenes Kopisten des Textes aus dem Libro del Proveditore war, den dann Manetti I und II als Vorlage benutzten. Der Umstand, daß die Laterne im Original der Arte della Lana nicht erwähnt wird (auch in dem Duplikat des Proveditore dell'Opera nicht vorkam, wie die danach genommene Abschrift im Portolano bezeugt), beweist, daß auch die Denkschrift der Meister von ihr schwieg, und dies drängt hinwieder zur Folgerung, daß Brunelleschi entweder in seinem ursprünglichen Kuppelentwurf ihre Ausführung noch nicht beabsichtigte oder — was wahrscheinlicher ist — daß er ihre Erwähnung im Bauprogramm für die Kuppel nicht für nötig erachtete. Der späte Kopist der Vorlage von Manetti aber, der seine Abschrift angesichts des vollendeten Bauwerkes verfertigte, glaubte dann auch der Laterne an schicklicher Stelle erwähnen zu sollen, um so ihre ursprüngliche Idee für Brunelleschi zu sichern.

2. Fassi una altra cupula di fuori sopra questa per conservalla dal umido, e perche torni piu magnifica e gonfiante. Ed e grossa nella sua mossa da pie braccia uno e quarti uno; e piramidalmente segue in sino al' occhio di sopra rimane braccia 2/3.

3. Il vano che rimane tra l' una cupula e l' altra si e dappie br. 2 nel quale vano si mectono le scale per potere cerchare tutto tra l' una cupola e l' altra, et finisce il decto vano al' occhio di sopra braccia 2 1/3.

4. Sono facti 24 sproni, cioe 8 neglangoli e 16 nelle faccie, ciascuno sprone deglangoli e grosso da pie braccia 7 dalla parte di fuori, e nel mezzo di decti angoli in ecascuna faccia si e due sproni[1]), ciascuno grosso dappie braccia 4, e legano[2]) insieme le decte due volte, e piramidalmente murate insino alla somità dell' occhio[3]) per iguale proporzione.

5. I decti ventiquattro sproni colle decte cupule sono cinti intorno di sei cerchi di forti macigni e lunghi e bene sprangati di ferro stagnato, e di sopra a decti macigni sono catene di ferro che cerchiano intorno le decte volte con loro sproni. Assi[4]) [*si ha*] a murare di sodo nel principio braccia 5 1/4 per alteza e poi seguire li sproni[5]).

6. Il primoe secondo cerchio e alto braccia 2, el terzo e 'l quarto cerchio si e alto braccia 1 1/3, el quinto e 'l sexto cerchio alto braccia 1; mal [*ma il*] primo cerchio dappiè si e oltraccio aforzato con macigni lunghi per lo traverso, siche l' una cupola et l' altra si posi in su decti macigni.

7. E al alteza dogni dodici braccia o circa delle decte volte sono volticciuole a botti tra l' uno sprone e l' altro per andito intorno alle decte cupole e sotto le dette volticciuole tra l' uno sprone e l' altro sono catene di quercia grosse che legano i decti sproni[6]) e in su decti legni una catena di ferro.

8. Gli sproni sono[7]) murati tucti di macignio e pietra forte, e mantegli overo[8]) le faccie delle cupole tutte di pietra forte legate cogli sproni per insino al' alteza de braccia 24, e da indi in su si murera di mactoni o di spugna, secondo si deliberra per chi allora l' arà a fare, ma piu legiere materia che pietra.[9])

9. Farassi uno andito di fuori sopra gli otto occhi di sotto imbecchatellato con parapecti trasforati, e d' altezza di braccia 2 o circa al' avenante delle trebunecte di sotto; o veramente due anditi, l' uno sopra l' altro, in su una cornice bene ornata, e l' andito di sopra sia scoperto.

10. L' acque della cupola termino [*sic!*] in su una racta di marmo, larga uno terzo di braccio e gitti l' acqua in certe doccie di pietra forte murate sotto la racta.

---

[1]) In dieser Fassung gibt der vorstehende Satz erst richtigen Sinn, im Gegensatz zum Text von Manetti I und II: Dalla parte di drento e di fuori nel mezo di detti angoli in cascuna faccia sia due sproni.

[2]) Statt »legano« hat Manetti I »lunghe«, was keine rechte Deutung zuließ, Manetti II dagegen »leghi« und der Portolano wieder »lungho«. Da die drei letzten Handschriften auf die gleiche Quelle der Kopie des Proveditore dell' Opera zurückgehen, so beweist die Verschiedenheit ihres Textes (wie Doren richtig bemerkt), daß die Handschrift des Proveditore schwer zu entziffern war. Die Lesart im Original der Arte della Lana aber beseitigt nunmehr jede Schwierigkeit für das Verständnis der in Frage stehenden Stelle.

[3]) Hier hat Manetti I und II den überflüssigen Zusatz: inchiuso da la lanterna.

[4]) Auch Manetti I und II haben hier den Indikativ.

[5]) Zusatz bei Manetti I und II: e dividansi le uolte.

[6]) Zusatz bei Manetti I und II: e cingano (cinghino) la uolta drento.

[7]) Bei Manetti I und II fehlt hier das Zeitwort.

[8]) Die beiden letzten Wörter kommen nur im Original vor.

[9]) Der letzte Satz lautet bei Manetti I und II: piu leggieri che pietra.

11. Farannosi 8 cresste di marmo sopra glangoli nella superficie della cupola di fuori, grosse come si richiede e alte braccia 1 sopra la cupola, scorniciate e a tecto, larghe braccia 2 di sopra, sicchè braccia 1 sia dal colmo alla gronda d' ogni parte,[1]) e murisi[2]) piramidali dalla mossa insino alla fine.

12. Murinsj le cupole nel modo sopradecto sanza alcuna armadura, massimamente insino a braccia trenta, ma con ponti,[3]) in quel modo sarà consigliato e diliberato per quegli maestri che l' aranno a murare; e da braccia trenta in su secondo sarà allora consigliato,[4]) perchè nel murare la praticha insegnerà[5]) quelle che ss' ara a seguire.

Diesem ganzen Schlußalinea gibt die Lesart des Originals nunmehr seinen logisch richtigen Sinn. Danach sollen bis zur Höhe von höchstens 30 Ellen die zwei Kuppelschalen ohne Standgerüst zwar, aber vom Arbeitsgerüste (ponti) aus, nach Anweisung der ausführenden Baumeister aufgemauert werden; über die Höhe von 30 Ellen hinaus aber soll nach Angabe der dazumal bauleitenden Meister gewölbt werden. Die Anweisung des Bauprogramms, dem Rat der jeweiligen Baumeister zu folgen, die Manetti I in diesem Alinea zweimal für den gleichen Teil der Kuppelmauerung wiederholt (während Manetti II diesen Pleonasmus durch Weglassung eines ganzen Satzes eliminiert), verteilt sich nach der Fassung des Originals auf die beiden Hauptteile der Kuppel, und für den unteren wird ausdrücklich die Ausführung vom Arbeitsgerüst aus vorgeschrieben.

Ferner ist nunmehr unsere Annahme (s. S. 71 Anm. 2 der Monographie), der Schlußsatz von Alinea 12 erkläre sich in natürlicher Weise dadurch, daß er von der Baubehörde kommt, nicht mehr zulässig. Er rührt ja, im Gegenteil, von den Meistern des Modells her, und bezeugt somit, daß sie bzw. in erster Linie Brunelleschi, bei Vorlage des letzteren nicht schon alle Einzelheiten der Ausführung ausgedacht und festgestellt hatten, und daß sie im gegenwärtigen Stadium der Sache es für genügend erachteten, diesbezüglich die Baubehörde durch die Aufnahme der in Rede stehenden Bestimmung ins Bauprogramm gleichsam zu beruhigen. (Auch ein zweitesmal in Alinea 8 wird die Wahl des Materials, das für den oberen Teil der Kuppel, von 24 Ellen Höhe an, zur Anwendung gelangen soll, der Zeit vorbehalten, wo man an diesen Punkt der Bauausführung gelangt sein würde.

Auch daran mag erinnert werden, daß in dem oben mitgeteilten Ernennungsdekret der Proveditoren, wie es in den Akten der Arte della Lana vorliegt, dieselben nicht bis zum Abschluß des Baues, sondern bis auf Widerruf mit dessen Leitung betraut werden. Da erscheint es denn erst recht begreiflich, wenn sie ihren eventuellen Nachfolgern nicht durch Festlegung aller Details der Bauausführung präjudizieren wollten, sondern sich damit begnügten, in ihrer Denkschrift bloß die Grundzüge dafür im wesentlichen darzulegen, wie es ihnen zur Erklärung des Modells für die aus Nichtfachleuten zusammengesetzte Baubehörde erforderlich dünken mochte.

[1]) Statt der letzten vier Wörter haben Manetti I und II: della gronda da ogni parte.

[2]) Manetti I und II haben: muouansi; murisi gibt eine einfachere Erklärung für diesen Passus.

[3]) Statt der letzten beiden Wörter haben Manetti I und II: da indi in su. Siehe das oben im Text weiter Ausgeführte. Da auch die Kopie im Portolano die gleiche falsche Lesung hat, so stammt dieselbe schon aus dem Duplikat des Proveditore dell' Opera.

[4]) Der Satz von: »e da braccia« bis: »consigliato« fehlt im Codex Pistoiensis.

[5]) Statt dieses Wortes steht bei Manetti I und II: insegnia.

c) Halbrunde Ausbauten am Fuße des Tambours

Wir tragen hier die S. 137 unserer Brunelleschibiographie und in den Auszügen Strozzis wiedergegebenen Urkundennachweise betreffs der Ausführung der in Rede stehenden Exedren im Wortlaut der Originale aus den Büchern der Domopera nach. Der Beschluß der Operaj, wonach sie nach dem Modelle Brunelleschi herzustellen sind, lautet:

1438 die 27ª februarij.

Supradictj Operarij . . . . . deliberaverunt quod tribunette facte super sacrestias [*sic!*] ecclesie maioris Marie del fiore de florentia fiant tonde secundum designum et modellum filippj ser brunelleschj et sic deliberaverunt quod fiant (Libro Deliber. dal 1436 al 1442 a c. 58v).

Der weiter unten wiederholt (S. 27 und 31) angeführte Sachverständigenausschuß, der den Operaj seine Ansicht über verschiedene Punkte der Bauausführung vorlegte, äußert sich zu gleicher Zeit im folgenden über die Anwendung von Säulen statt Pilastern zur Gliederung der halbrunden Ädikulen:

1438 die 8ª martij.

Alultima parte delle quatro Cupolette sopra le sagrestie e pilastrj dicano accordarsj piu tosto alla forma tonda che a quella che seguita gliangholj (a. a. O. a c. 61).

Aus beiden Dokumenten ergibt sich, daß die Ausführung der Exedren eben um diese Zeit in Angriff genommen werden sollte, aus dem zweiten aber scheint zu folgen, daß im Modell Brunelleschis Pilaster statt Säulen für die äußere Gliederung vorgesehen waren. Tatsächlich wurden, wie der Augenschein lehrt, Halbsäulen dafür in Anwendung gebracht. Auf ihre Lieferung für die über der nördlichen Sakristei (delle messe) gelegene Ädikula bezieht sich der folgende Vertrag:

1444 die vigesima martij [*st. com. 1445*].

Nobiles virj Operaij Opere chathedralis et maioris ecclesie s. Marie delfiore civitatis florentie omni modo et forma ecc. locaverunt et concesserunt.

Johannj pierj del tuccio[1]) scarpellatorj presenti ecc. ad faciendum et fierj faciendum in cava carrarie duodecim medie colonne pro mectendo in tabernaculis tribune morte prime sacrestie altitudinis br. quinque giuste vz. fusolj marmj illius grossitiej et cum modellis sibj dandis per filippum ser brunelleschj lippj cum hoc quod dicte colonnas [*sic!*] e fusolos faciat et fierj faciat bozatas quas debet sic perfectas facere ponj in civitate pisarum omnibus suis sumptibus per totum mensem aprilis proxime futurum 1445 et debeat abere pro quolibet miliario posito [?] florentie omnibus suis sumptibus libras duodecim pp [*parvorum*] Et si pro tempore mensis Maij proxime futurj defficiet ipsas ponere et seu ponj facere in civitatem pisarum debet abere pro quolibet miliario ad [*ein unlesbares Wort*] posito florentie ut dictum est libras undecim pp et illud plus quod declaraverint pro offitio operarij existentes pro tempore et debent esse bonj et recipientes [?] marmj albj ad declarationem operarij que omnia promisit actendere subpena ecc. ecc. (Arch. dell' Opera, Libro Alloghagioni dellopera di Sc̅a̅ Maria del fiore al tempo di Ser Nicholaio di Diedi di Nicholaio cominciato lanno MCCCCXXXVIIJ a c. 47).

---

[1]) Vgl. über ihn weiter oben S. 12 ff.

d) Innere Tambourgalerien

Für ihre Ausführung sind wir nun in der Lage, außer den wenigen, S. 136 unserer Brunelleschibiographie gegebenen Notizen, eine Reihe von urkundlichen Belegen beibringen zu können. Es sind dies die Verträge, welche teils betreffs der Beschaffung des nötigen Steinmaterials, teils betreffs Herstellung der Arbeiten selbst mit einer Anzahl Meistern von 1441 bis 1443 abgeschlossen wurden. Vor allem kommt dabei Bernardo Rossellino in Betracht, dem der bedeutendste Anteil zufällt; sodann Andrea di Nofrj und Bartolommeo di Pietro Baccellj[1]), endlich Francesco di Giaggio und einige andere, wenig bekannte Steinhauer aus Seltignano. Die betreffenden Verträge finden sich alle eingetragen in dem Libro Alloghagioni di Ser Nicholaio di Diedi di Nicholaio cominciato lanno MCCCCXXXVIIJ. Wir geben davon als die wichtigsten die mit Bernardo Rossellino und Andrea Nofrj abgeschlossenen im Wortlaut wieder. Der erstere verpflichtet sich, am 12. September 1442 hundert Ellen der durchbrochenen Brüstung, des Bodenbelags und des Gesimses der Tambourgalerie (wohl der oberen?) auszuführen; am 4. November 1442 übernimmt er weitere hundert Ellen der gleichen Arbeit und zugleich die Beschaffung des Steinmaterials für beide Aufträge (conductio totorum lapidum pro perfectione locationum precedentium); am 14. März 1443 endlich wird ihm die Ausführung des ganzen Deckgesimses der Galeriebrüstung (totas cornices super collonettas primi ballatorij et anditj) übertragen.

Die betreffenden Verträge lauten:

In dej Nomine Amen Amen Anno dominj abeius salutifera Incarnatione Millesimo quadringentesimo quadragesimo secundo Indictione quinta die duodecima mensis septembris presentibus testibus et Batista Antonij capudmagisro opere et ciechino giaggij de septigniano

Nobiles virj
Luchas dnj Masij dealbizis et } operarij e consolj opere sancte
Antonius bartolomej corbinellj } Marie del fiore civitatis florentie

pro tempore et termino sex mensium initiatorum die primo septembris presentes protestantes omni iure modo locaverunt et concesserunt

Bernardo matej delborra de septigniano lastraiuolo licet absenti et michi notarijo pro eo et eius vice et nomine recipienti ad faciendum et fierj faciendum brachia Centum Andantja parapettorum traforatorum fundorum et Cornicium pro seguendo ballatorium principiatum quas laborare teneatur et debeat in dicta opera Et promittunt dicti operarij dare lapides digrossatas prout veniunt dalla cava Et quod dictus bernardus teneatur et obligatus sit ipsas laborare et laborari facere bene et diligenter ad arbitrium bonj magistrj et eorum declarationem cum illis compassis civoriis et aliis prout sunt principiatj et melius si melius fierj potest quam conductam teneatur dare perfectam

[1]) Es ist dies derselbe Meister, der den Marmorblock in Carrara besorgte für jenen Giganten, den Agostino di Duccio laut Vertrag vom 18. August 1464 für die Opera del Duomo liefern sollte und der — weil er verhauen worden war — daselbst liegen blieb, bis Michelangelo daraus seinen David meißelte (Gaye II, 467; Vasari II, 177, nota 2 † und VII, 153, nota 2). Außerdem lieferte Baccelli 1462 die Säulen für den größeren Kreuzgang der Badia von Settimo »secondo il modello del chiostro di S. Lorenzo di Firenze« (Rivista d' Arte III, 157) sowie 1470 das Modell für das Kloster SS. Flora e Lucilla in Arezzo, und es wird ihm auch das Altartabernakel der Madonna del Sasso bei Bibbiena zugeschrieben. Vielleicht ist er auch der Erbauer der Kirche selbst und ihres Klosterganges (s. unseren Aufsatz über Giuliano da Majano im Beiheft des Jahrbuchs d. K. Preuß. Kunstsamml. 1903, Bd. XXIV, S. 182 Anm. 2).

hinc ad per totum mensem novembris proxime futurum saluo iusto impedimento quod deus advertat sub ratha [?] pena. Et dictj operarij teneantur et obligati dare pro quolibet brachio andante fulcito ut supra libras sex et solidos quatuordecim faciendo eidem solutionem de quindecim diebus in XV dies et ipse teneatur et debeat dare qualibet intra debitum tempus et dimoda et rata [?] dictj laborerij prout tangit pro rata temporis que omnia teneatur et obligatus sit dictus bernardus facere et seu fierj facere modo et forma quibus supra sub pena arbitrio operariorum que pena ecc.

Die XV septembris

Bernardus predictus audita locatione predicta et omnibus in ea contentis notifichavit et promisit michj notario pro dicta opera recipienti observare omnia in ea contenta modo forma in ea contentis sub obligatione ecc. presentibus dictis batista et cechino (a. a. O. a c. 20).

MCCCCXLIJ et die quarta novembris

Nobiles virj

Operarij Opere chathedralis Ecclesie sante Marie delfiore civitatis florentine protestatione premissa et servatis servandis omni modo iure locaverunt et concesserunt

Bernardo mathej delborra de septignano magistro scharpellj presenti et conducentj ad faciendum et fierj faciendum

Brachia Centum laborerij sibj alias locatj vz parapetti fundi et Cornicj pro seguendo ballatorium tribune exlatere canonicorum vz pro seguendo illud quod est principiatum usque ad perfectionem dicte partis quousque coniungetur cum illo quod est principiatum super yntroytum Janue demedio abintroytu ecclesie, in qua locatione intelligantur fondj parapettj et cornicj laboratj et conductj modo et forma prout sunt alii et melius si melius fierj potest arbitrio bonj magistrj et bona fide omni querellatione reiecta et ad declarationem operariorum et debet abere [*sic*] adicta opera pro quolibet brachio andante omnibus suis sumptibus dando sibj lapides in opera et ibi teneatur eas laborare libras sex et solidos decem pp [*parvorum*] et ipsas teneatur laboraj [*sic*] admodum et requisitionem operariorum et omnia servare quod satisfiet de quibus in tempus ecc. que omnia promisit actendere ecc.

Actum in audientia operariarum dicta die et presentibus batista antonij capudmagistro et paulo angelj biadj vernaccie (a. a. O. a c. 25v)

Dicta die et loco

Operarij antedictj omni modo iure ecc. locaverunt et concesserunt dicto

Bernardo presentj et ut supra conducentj Ad conducendum et seu conducj faciendum totas lapides de macigno vz. fundos parapettos et cornices quot erunt expedientes et opportune pro fulciendo et perfectionem dando locationi per eos facte de quibus supra fit mentio omnibus suis sumptibus cuiuscumque rej vecture quam cave et vel quarumcumque rerum et debet eas conducj facere in loco opere falde grosse vel gentilis prout ille [?] quas usque nunc conduxit et continue conducere facit andreas nofrij. Et debet ipsas incipere adlaborandum adminus die primo februarij et primo [*sic*] si primo fierj potest perfecta conducta alias sibj facta quam continue laborat, cum hoc quod in laborando et conducendo operarij predictj possint prorogare terminum ad eorum beneplacitum per duos menses et debet abere [*sic*] prodicta conducta prodictis lapidibus de quolibet bracchio andante fulcito ut supra libras sex et solidos decem pp. [*parvorum*] faciendo sibj solutionem pro laborando quam pro conducendo de XV

diebus in XV dies prout conducet et laborabit omnia faciendo et observando bona fide omni querellatione reiecta que omnia promisit actendere sub pena librarum ducentarum etc.

Actum in loco predicto et presentibus dictis teftibus. (a. a. O. a c. 26).

Item postea Eisdem Anno [*1442*] et Indictione [*sexta*] die quindecima mensis Martij Actum in opera s. Marie del fiore civitatis florentie

Prudentes virj

Operarij antedictj protestatione premissa et omni modo iure locaverunt ecc.

Bernardo Mathej delborra lastraiuolo ad laborandum et laborarj faciendum totas cornices opportunas et que expedient pro ponendo super collonettas primj ballatorij et anditj quas promittit bene et diligenter laborare ad usum bonj magistrj et dare de suis mazzignis vz. falde grosse et gentilis prout habebit aut massigni gentilis Et debet esse quodlibet pezum adminus br[*achiorum*] trium usque in dictas pectias et de dictis pecziis in super potest dare unum pezum adminus bb. duarum cum dimidio et debeat suis sumptibus facere omne id quod erit opportunum ut possit murari vz buchas et inbochaturas pro spranghis quam locationem debet dare perfectam pro tempore mensis augustj saluo justo impedjmento ad declarationem operariorum et ipsos laborare debet et loborarj facere in opera et non alibj. Et debet abere [*sic*] pro quolibet brachio andante libram unam et solidos decem et habere solutionem debitj in tempus prout laborabit debeat esse non peioris conditionis aliorum cornicium alterius colonatj que omnia promisit ecc.

Actum in dicta opera dicta die et presentibus teftibus Ridolfo lottj provisorj opere et Johanne Antonij populi sancti ambrosij (a. a. O. a c. 33).

Andrea Nofrj [1]) übernimmt am 29. Dezember 1441 die Herstellung von 60 Ellen der Tambourgalerie (a. a. O. a c. 16), am 12. September wird ihm die Ausführung jenes Teils »quod restat per facere ab hostio pilastrj quod vadit ad navem de medio usque ad totum pilastrum qui vadit in dicta navj« übergeben (a. a. O. a c. 21v), am 1. Dezember 1442 endlich übernimmt er die Beistellung des Steinmaterials für die Konsolengalerie der nördlichen Mittelschiffswand (totos lapides oportunos pro parapettis, fundis et cornicibus et vel oportunas pro fulciendo totum anditum principiatum ex uno latere navium de medio vz. latus versus januam per quam ytur aservj; a. a. O. a c. 29v).

Wir reproduzieren den Vertrag vom 12. September 1442 im Wortlaut (die andern beiden sind in den Deliberationen nur auszugsweise eingetragen):

Die XIIJ mensis septembris [*1442*]

Nobiles et prudentes virj

Luchas dnj Masj de albizis et } operarij ecc. protestantes
Antonius bartolomej corbinellj }

omni modo ecc. locaverunt

Andree Nofrj lastraiuolo presentj et conducentj ad faciendum et fierj faciendum

Parapectos fundos et cornices macignj falde grosse et gentilis pro seguendo ballatorium principiatum vz. de bona falde et petrine [*?*] prout sunt illj quj ad presens sunt vz. illam quantitatem et omne residuum quod restat per facere abhostio pilastrj quod vadit ad navem de medio usque ad totum pilastrum qui vadit in dicta navj in quo ballatorio est ultra portam unum fundum et hoc est in tribunetta versus viam fratrum

[1]) Vgl. über ihn unsere Brunelleschibiographie, S. 136.

servorum Et cum omnj residuum [*sic*] dictj laborerij quod restat facere in alia tribuna ex opposito canonice vz. ab angulo pilastrj sacristie usque ad primum pilastrum quj vadit in navy de medio quj andreas promixit predictum laborerium dare perfectum positum in opera per omnem mensem novembris bone falde prout est aliud dando qualibet e di modo ratam trigintem [?] Et dictj operarij vice et invicem dicte opere promixerunt dicto Andree dare pro quolibet brachio andante fulcito omnibus opportunis libras octo pp. [*parvorum*] et promixerunt sibj facere bonas solutiones de tempore in tempus ut conducere et conducj facere possit dictum laborerium et quod recipient ad arbitrium bonj magistrj que omnia promixit unus alteri et actendere bonafide obligans ecc.

Actum in opera dicta die et presentibus testibus Nicholao luce de albizis, batista antonij capudmagistri opere et simone laurentij famulo opere (a. a. O. a c. 21v).

Die übrigen bei der Herstellung der Tambourgalerien beteiligten Meister sind: Cechino Giaggij mit hundert Ellen, laut Vertrag vom 12. September 1442 (a. a. O. a c. 20v).

Bartolomeo pierj bacellj mit hundert Ellen (Vertrag vom 12. September 1442, a. a. O. a c. 21), mit 300 Säulchen für die Brüstung (Vertrag vom 17. September 1442; a. a. O. a c. 22v) und neuerdings am 1. Dezember 1442 mit fünfzig Ellen Galerie (a. a. O. a c. 29),

Piero Cambj und Blaxio Stefanj [1]) für Brüstung und Deckgesims (Vertrag vom 20. September 1442, a. a. O. a c. 23v),

Papj Masj und Cechino Giaggio für vierzig Ellen der Konsolengalerie im Mittelschiff (Vertrag vom 1. Dezember 1442, a. a. O. a c. 28), endlich

Bartolo Gravenelli und Niccolò Parenti vocato Massa für alle noch übrig bleibenden Arbeiten (ad murandum omnes parapetos fundos et cornices que restant ad murandum in tribuna et cupola magna in audito super bechatellis et in cupoletta et ad faciendum foramina opportuna pro murando predictos laborerios; Vertrag vom 20. September 1442, a. a. O. a c. 23).

e) Vollendung der Kuppel

Den S. 97 Anm. 1 der Brunelleschibiographie mitgeteilten literarischen Zeugnissen über den Vollendungstermin der Kuppel können wir noch ein weiteres beifügen. Es findet sich in einer Handschrift der Biblioteca nazionale (Cod. Magliab. Cl. XXV n.º 638), die unter dem Titel: Memorie di piu cose seguite in Firenze dal 1405 al 1438 scritte da Bartolomeo di Michele Vinattiere (del Corazza) chronikalische Aufzeichnungen, wie sie in Florenz üblich waren, enthält.[2]) Wir lesen da auf S. 47:

Ricordo come addì 30 d' agosto 1436 fu compiuta la cupola di S. Maria del fiore senza la lanterna, et detto dì la mattina se ne fece festa cioe dissesi in detta mattina solenne messa in detta chiesa, e poi andò a processione el vescovo di Fiesole e 'l chericato, gli operai, e tutti i maestri e manovali di detta opera intorno alla detta chiesa, poi andorono in sulla cupola il vescovo detto, calonaci e preti, e cherici, gli operai, maestri, e grande quantità di cittadini, e vennonvi che furono parecchie centinaja, e lassù el vescovo fece, et disse solennissimo ufitio con molti doppierj e cierottj, benedisse et diè di perdono a chi viera stato dì .... [*leer gelassen*], sonorono tutte le campane e quelle di Palagio.

[1]) Über ersteren s. Guasti, La Cupola di S. Maria del fiore, Firenze 1857, p. 96, doc. 279; über letzteren ebendort p. 37 und 88, doc. 255.

[2]) Vgl. G. O. Corazzini, Diario fiorentino di Bartolomeo di Michele del Corazza im Archivio storico italiano, Anno 1894, p. 233—298.

4. ARBEITEN FÜR S. MARIA DEL FIORE

a) Altar und Reliquienschrein des hl. Zenobius

Die allzu kurze Notiz, die wir S. 17 unserer Monographie hierüber gegeben haben, sind wir nunmehr in der Lage, auf urkundlicher Grundlage wie folgt auszuführen:

Nachdem die Operai schon am 15. Juli 1428 beschlossen hatten, für den seither in der Krypta der alten Kathedrale [1]) bewahrten Leichnam des hl. Zenobius in der ihm neuerdings geweihten Kapelle der Haupttribuna einen Altar und Grabschrein anfertigen zu lassen,[2]) erhielten am 26. Januar 1431 Brunelleschi und der Capomaestro Battista d' Antonio den Auftrag, einen Entwurf für den über der zukünftigen Grabstätte des Heiligen zu errichtenden Altar anzufertigen. Der betreffende Beschluß lautet:

1430 [*st. com. 1431*] indict. VIIIJ.a die 26 mensis Januarij.

Prefati operarij .... Actento qualiter per offitium dominorum consulum Artis lane et eorum offitiales fuit data ac consignata ad reverentiam Beatj s. zenobij protectoris et defensoris hujus populi et patronj ecclesie maioris quedam cappella novj edifitij existens in medio edifitij penes cellam ubi ad presens pondera tenentur super magna cupola et que cappella respicit portam de medio ecclesie veteris coram porta oratorij s. Johannis, et quod cito magna cupola erit clausa, Idcirco volentes parere cuidam reformationj facte per consilia opportuna populi et comunis florentie per quam disponitur Quod operarij dicte opere expensis opere teneantur et debeant fierj facere ob reverentia prefatj devotissimj santj sepulturam et locum honorabilem dicte eius sepulture, deliberaverunt quod in dicta cappella assignata Reverentie prefatj santj fierj debeat unum pulcrum ac honorabile Altare et pro mandando executionj predicta comiserunt Filippo ser brunelleschi et capudmagistro dicte opere faciant unum modellum et designum forme et mensure et ornamentj prefatj Altaris, quos factos apportare teneantur eorum offitio quam cito possibile est, ut fierj cito possit et locarj ad faciendum (Archivio dell' Opera del Duomo, Libro di Deliberazioni dei Consoli e Opera dal 1425 al 1436 a c. 136v).

Zwei Monate darauf (14. März 1431) wird den beiden genannten Meistern aufgegeben, den Altar nach dem Muster jenes in der Taufkirche von S. Giovanni in Angriff nehmen zu lassen,[3]) woraus sich schließen ließe, daß die Zeichnung, die sie geliefert hatten, nicht den Beifall der Operaj gefunden hatte:

---

[1]) J. Cavallucci, S. Maria del Fiore. Firenze 1881, p. 158.

[2]) Wir geben im folgenden von dem betreffenden Beschluß nur den Auszug aus den Spogli Strozzi (Archivio di Stato Serie II, n.o 78 segn. XX a p. 72), da in jenem von der Betrauung Brunelleschis mit der in Rede stehenden Arbeit noch nicht die Rede ist. Er lautet: 1428, 15 luglio. Cappella della Tribuna di mezzo quella che è a dirittura a corda alla porta della chiesa di S. Giovanni battista s' assegna a S. Zanobi, e s' intitola del suo nome, nella quale si faccia un Altare voto, sotto il quale si riponga il corpo o ossa di detto Santo in una cassa di bronzo o marmo, e sopra vi si metta una statua dell' effigie di detto Santo di lunghezza di br. 3½ della medesima materia, et intorno vi si faccia un ingraticolato per il quale si possa vedere e non toccare, e nel rimuovere il detto corpo santo del luogo dove è oggi, si faccia una solennissima processione e si translati nel giorno che altra volta fu traslato cioè il 26 di gennaio. Der volle Wortlaut des Beschlusses findet sich im Libro di Deliberazioni dei Consoli e Operaj dal 1425 al 1436, a c. 173.

[3]) Dieser besteht heute nicht mehr; er mußte 1732 dem jetzigen barocken Altar weichen.

1430 [*st. com. 1431*] indict. VIIIJ.ª die 14 mensis Martij.

Operarij .... Actendentes ad quandam commifsionem factam eorum offitio per consules Artis lane civitatis florentie vigore auctoritatis et balie eis concesse per consilia opportuna civitatis florentie de perficiendo Altare s. zenobij in ecclesia florentina deliberaverunt quod Batista capudmagister opere et filippus ser brunelleschi sine eorum preiudicio et dampno teneantur et debeant expensis opere principiarj facere Altare s. zenobij eo modo et forma prout est Altare s. Johannis batiste (a. a. O. a c. 138ᵛ).

Am 28. Juni 1431 erhalten beide Meister sodann den Auftrag, die unterirdische Kapelle, in die die Reliquien des hl. Zenobius übertragen werden sollen, mit einem Gewölbe zu versehen, das dem Altare des Heiligen als Fundament zu dienen hätte:

1431, indict. VIIIJ.ª die 28 mensis Junij.

Operarij .... Item deliberaverunt quod filippus ser brunelleschj et caputmagister opere sine suo preiuditio et dampno de pecunia opere fierj faciant quedam volta [*sic*] super qua fundetur et fundarj debeat Altare s. Zenobij in cappella de novo assignata dicto santo ad hoc ut ullo unquam tempore terenum non avallet, et fierj debeat dicta volta eo modo et forma prout designabunt prefatj filippus et capudmagister (a. a. O. a c. 144ᵛ).

Aber erst mittels Beschluß vom 11. März 1432 wird die Herstellung des Altars tatsächlich Brunelleschi übertragen:

1431 [*st. com. 1432*] indict. X die 11.ª mensis Martij.

Item prefatj Operarij existentes collegialiter congregatj in dicta eorum solita Audientia, similj modo et forma deliberaverunt Altare cappelle prefatj s. Zenobij locandum esse filippo ser brunelleschi cum illis pactis condictionibus et modis alias per dictum offitium deliberandis, non intendendo aliquid de sepultura prefatj sanctj locata dicto laurentio bartolj schultorj (a. a. O. a c. 156).

Die in der Schlußzeile erwähnte Vergebung des Grabschreins (sepultura) an Ghiberti war kurz vorher mit Deliberation vom 3. März 1432 erfolgt (s. a. a. O. a c. 155ᵛ. Eine gleichzeitige Kopie des mit Ghiberti abgeschlossenen Vertrags vom ... (leer gelassen) März 1432 ist dem Libro Alloghagioni al tempo di Ser Nicholaio di Diedi di Nicholaio cominciato anno 1438 im Archiv der Opera angebunden). Zu dem Grabschrein hatten sowohl er als Brunelleschi Holzmodelle verfertigt, wofür beiden Meistern am 18. März 1432 Bezahlung angewiesen wurde:

1431 [*st. com. 1432*] Istanziati a dì 18 di Marzo.

Filippo di Ser Brunellescho de avere per uno modello per lui fatto di lengname quando si volle dimostrare la sepultura di San Zanobi.

Lorenzo di Bartolo orafo de avere per uno modello per lui fatto di legniame in dimostrare chome debe stare la sipultura di San Zanobi, in tutto monta lire 17 soldi 15 piccoli (Stanziamenti, filza CC a c. 28ᵛ, mitgeteilt bei C. Frey, Vita di Brunelleschi S. 185).

Ghiberti war in dieser Konkurrenz Sieger geblieben, wie aus der vorstehend mitgeteilten Notiz zum 3. März 1432 erhellt. Dabei stand indes vorerst nur die Anfertigung eines einfachen Grabschreins, sepultura, in Frage. Den Auftrag, ihn mit den Reliefs auszustatten, die ihn jetzt schmücken, erhielt der Meister erst am 18. April 1439 (die betreffende Allogation ist in dem oben angezogenen Libro di Ser Nicholaio di Diedi, a c. 5 enthalten).

Endlich wird noch unterm 28. Januar 1439 Brunelleschi und dem Dombaumeister die Herstellung der Treppe aus der Kapelle des hl. Zenobius in die darunter angelegte Krypta aufgetragen, in der sodann der Körper des Heiligen am 26. April 1439 unter großen Festlichkeiten im Beisein des beim Konzil zu Florenz anwesenden Papstes Eugen IV. und des griechischen Kaisers Johannes Paläologus in dem noch heute an Ort und Stelle befindlichen Marmorsarkophag geborgen ward.[1]) Der obige Auftrag lautet:

1438 [*st. com. 1439*] die 28.ª mensis Januarij.

Prefatj Operarij .... deliberaverunt quod fiat una scala lapidea in Capella Altaris s. Zanobij pro honorando corpus et sepulcrum s. Zanobij eo modo et forma et prout et sicut deliberatum fuerit per filippum ser brunelleschj et Batistam Antonij capudmagistrum (Libro di Deliberazioni dei Consoli e Operaj dal 1436 al 1442 a c. 56).

Jedoch war die Treppe noch ein halbes Jahr darauf in Arbeit, wie aus dem folgenden Beschluß zu entnehmen ist:

1439, die secunda mensis Junij.

Prefatj Operarij .... providerunt et deliberaverunt quod, in casu quo videatur filippo ser brunelleschj et batiste Antonij capudmagistro in scalis que fiunt pro eundo subtus voltas ubj est corpus sanctj zenobij fiat trafforata ut pro scalis lumen habeatur (a. a. O. a c. 78).

Indes hatte ein von der Operaj ausgesandter Ausschuß über die Aufstellung des Altars des hl. Zenobius und einiges damit Zusammenhängende seinen Bericht am 8. März 1439 erstattet und die Operaj dessen Vorschläge angenommen:

1438 [*st. com. 1439*] die 8.ª mensis Martij.

Prefatj Operarij .... item audita Relatione facta per infrascriptos Eximios magistros atque famosissimos Egregios doctores viros cives florentinos quorum nomina sunt ista vz.

Magister Jacobus magistri del biada
d. leonardus francisci brunj
Magister paulus magrj dominicj [*Paolo dal Pozzo Toscanelli*]
Nerius ginj
Julianus Tomasj gucij
Franciscus franciscj pierozzi della luna

Super modo et forma ordinandi et stanziandi Corum in ecclesia predicta premisso et facto inter eos solempnj et secreto scruptinio ad fabas nigras et albas ut est moris super infrascripta omnia et singula et sibi comunicata in seguenti relatione vulgarj sermone scripta et tradita vz.

Raporto facto questo dj 8 di marzo 1438 per glinfrascrittj

. . . . [*omissis*]

Alla parte della cappella di sancto zanobj pare loro che larcha dov e il corpo di s. zanobj simetta sotto lavolta didetta Cappella nella faccia verso il Coro Et nel mezzo

[1]) Der 1432 bei Ghiberti bestellte Bronzeschrein war, wie auch die Aufschrift seiner Rückseite beweist, nur für die Kopfreliquie des Heiligen bestimmt. Erst 1685 fand auch sein Körper darin Aufnahme (Cavallucci, S. Maria del Fiore. Firenze 1881, p. 165 e 168). Der Beschluß der Operaj vom 30. September 1435 aber, auch für den Körper des hl. Zenobius einen Bronzeschrein anfertigen zu lassen (Deliber. dal 1425 al 1436 a c. 241v: Item commiserunt offitialibus sacristie ad presens existentibus fierj faciundum unam capsam bronzi pro corpore beatj s. Zenobij) ward nie verwirklicht.

didetta faccia et che sifaccia lavolta piu piana che e possibile per conservare magiore spatio che sipuo dalla parte disotto alla quale volta silascj una finestra la quale vengha parte sotto laltare disopra et parte fuorj dellaltare dalla parte di drieto. Et la lunghezza didetta finestra sia quanto laltare o pocho meno e la larghezza uno brazzo emezzo o circa. Questa finestra silascia per due cagioni luna perche la volta possa exalare laltra perche diquindj si possa vedere i lumj postj intorno allarcha del corpo di sancto zanobj per divotione di detto sancto, Laltare di sopra sia lapida di marmo insu quattro colonne et sotto detta lapide in tra le colonne si ponga la cassa del bronzo ordinata per lorenzo dj bartoluccio chon questo che la storia della principale faccia di detta cassa sia volta verso la parte di drieto dellaltare siche chi guarda per sua divotione per la finestra lasciata nella volta abbia ancora loggietto della principale faccia di detta caſsa dinancj a detta finestra della volta sieno graticole schostate dalla parte di drieto de laltare almeno uno mezzo braccio et Simile sia ingraticolato la detta finestra della volta insulpiano per piu fortezza e bellezza Et questa parte djdrieto delaltare stia continuamente aperta Et dela parte dj nançi dellaltare puo venire detta cassa quasi alpare delle colonne per lasciare piu spatio drieto. E questa parte dj nançi non abbia storie ma lettere e uno sportello per la [*sic*] quale si possa mettere etrarre la testa di sancto zanobj e questa parte dj nançi vengha coperta col palio dellaltare, simile mente dalato puo venire coperta dipannj dellaltare o traforato quando si deliberassj vifussono storie nelle teste della cassa.

Intendiamo che dalla parte disotto dove sara il corpo di sancto zanobj vi sordini lampade e devotionj convenientj (a. a. O. a c. 60v).

Der Altartisch Brunelleschis aber wurde schon zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts gegen den jetzigen in eingelegter florentinischer Mosaik umgetauscht und ging dazumal verloren. Über seine Gestalt erhalten wir Aufklärung durch die folgende Verfügung der Operaj aus den letzten Jahren des Quattrocento, die uns nebenbei einen Blick in die Verrohung jener Zeit tun läßt:

1498 [*st. com. 1499*] die 2.a Januarij.

Spectabiles Operarij radunatj .... attento qualiter in eorum consilio duo anni sunt vel circa ex relata (?) aliquorum canonicorum et cappellanorum et multorum secularium nobilium virorum qui retulerunt quod retro altaria dicte ecclesie faciebantur et dicebantur multa turpia et inhonesta et ob reverentiam et propter commoditatem celebrantium missas ne videantur a circumstantibus deliberaverunt quod altaria qui erant in medio cappellarum ex modello pippi ser brunelleschi adhererentur et ponerentur apud murum et parietem et tollantur e medio Et sic factum est Et viso dicta altaria tali modo non posse stare ob multas incommoditates dicentium missas et de eo consilio habito secundum ordinamenta cum consulibus dicte artis et quam pluribus civibus et canonicis et cappellanis deliberaverunt quod dicta altaria denuo ponantur in medietate (?) et medio cappelle eo modo et secundum modellum dicti pippi hoc modo vz. quod fiant impalliature (?) quatuor et ponatur unum altare in tribuna cappelle partis guelfe ad hoc ut videatur an placeat populo hoc modo et fiat ex marmore cum quatuor columnis in morem balaustri super quibus columpnis ponatur et ponantur lapides dicti altaris et ante dictum altare nihil ponatur vel mictatur sed sint aperti ad hoc ut qui sunt retro dictum altare videantur ab omnibus ne iterum faciantur vel dicantur res turpes et ponantur gradus circum altare ex marmore albo Et retro dicta altaria non ponantur gradus ad hoc quum sacerdos celebrat ne videatur ab omnibus et sine molestatione (Libro Deliber. dal 1497 al 1498 a c. 119).

Nach dem vorstehenden wären auch die Altäre der übrigen Kapellen der Tribunen, nicht bloß jener des hl. Zanobius, nach dem Modelle Brunelleschis hergestellt gewesen, während nach dem Zeugnis des folgenden Beschlusses der Operai ihre Ausführung bzw. Anordnung ihm und Lorenzo Ghiberti in Gemeinschaft mit den Offitiales sacrestie übertragen worden war:

1435 die 15.ª mensis Novembris.

Prefatj Operarij .... Item similj modo et forma commiserunt in offitiales sacristie et in filippum ser brunelleschi et laurentium bartoluccj ordinationem novorum altarium novarum tribunarum eo modo et forma prout eis et duabus partibus eorum videbitur et placebit et quidquid circa predicta fecerint intelligatur et sit ac si factum esset per eorum offitium (Libro Deliber. dal 1425 al 1436 a c. 243).

b) Chorschranken und Hauptaltar unter der Kuppel

Das Gutachten der Kommission, die von den Operaj mit der Prüfung der Entwürfe Brunelleschis, Ghibertis und Agnolo d' Arezzos für die Chorschranken betraut worden war (s. unsere Brunelleschimonographie S. 22) hat folgenden Wortlaut:

1435 die 26 Novembris.

Nobiles virj .... [*folgen die Namen*] Operarij Actendentes ad quamdam commissionem factam per eorum offitium de ordinatione Altaris maioris dicte ecclesie et corj ipsius ecclesie infrascriptis civibus vz [*folgen die Namen der Kommissionsmitglieder, worunter wir als Bekannte nur Francesco della Luna und Paolo Toscanelli begegnen*] et ad quemdam raportum per eos factum coram eorum offitio infrascripte continentie et tenoris vz.

Fatto la sperienza del disegno dj filippo dj ser brunellescho e stato piu e piu dj per udire il parere dassaj gente e dipoj examinato per noj ci parve avessi dibisogno dalcuna corecptione in questo effetto cioe

Prima perche le spalliere del coro le fa alte braccia tre e uno quarto daterra etoglie assaj della veduta delcoro dentro e dj fuorj pero diciamo s' arecchi alto braccia due e due terzi ocircha.

Secondo perche fa tre gradj dj seggiole pero occupa tutto lospazio dentro delcoro che Ichericj arebbono pocho spazio, pero cipare si faccj due filarj dj seggiole, eoltra cio lo inginochiatoio erimarra lospazio assaj comodo.

Terzo per fare piu seggiole e dare piu largheza dentro nel coro cipare che le spalliere deldetto Coro s' alarghi insino aldiritto depilastrj edelle navj dalato, ma non se n' escha siche chi va per landito delle dette navj lochio non sia occupato dal choro, ma seguitisi ildiritto dedettj pilastrj.

Quarto che laltare si faccia dj braccia sette per luno verso ove ellj ilfa braccia cinque e tre quartj ebraccia tre largho, e abassisi laltare colle sue apartenentie intorno siche seguitj lalteza del coro alavenente, Aconciando lespalliere dale latora per modo non ocupi lochio, ma con schalee asalire in sul piano dove sta chi a servire laltare.

Fatto lasperienza del disegno di Nencio di bartoluccio estato piu e piu di per udire il parere dassaj gentj, e dj poi examinato tranoj eilparere daltrj ciparve che facciendo Ilcoro a otto angulare sotto ladetta cupola maggiore, non puo laltare stare nelmezo delcoro perche occupa illuogho dove stanno Ichericj acantare luficio aleggio per modo non visicape, Ilperche si chonchiude che dove laltare sia fatto sotto lochio della detta cupola non si quo stare intorno Il coro aotto angulare.

Facto lasperienza delterzo disegno dj Maestro Angnolo darezo, diciamo che ci pare da dovere fare Ilfondamento del Altare si largho oltra Ildisegno aparisce dellegnale [?], che se si vedesse essere meglio, tirare l' altare verso la cappella dj san Zanobj quatro braccia ocircha, che si possa sanza avere a rifondare Eperche alcunj dichono, che le schalee staranno meglio intorno intorno inttendiamo che di legname si facci sopralfondamento, Elaltare elapietra sifaccj, siche avendosi amutare lapietra siportj ove sivedra essere il meglio uno pocho piu su come è detto, E quando colla sperienza si sia provato sipotea fermare apunto dove si vedra essere ilmeglio o colle schalee intorno o sanzesse, Eilcoro si faccj dove ecome edesignato tra pilastrj, edj poj si vedra, se sia da farlo piu lungho o piu corto, etolghisi per hora Il coro vechio,

Et intellecto quod prefatj cives et comissarij predictj cum maxima prudentia et sollicitudine predictam ordinationem quampluribus et pluribus mensibus examinaverunt et super ea maturum consilium a quampluribus dictis et peritis et industriosis personis exhibuerunt dato misso facto et celebrato inter eos solempnj et secreto scruptinio ad fabas nigras et albas et octento partito inter eos per omnes fabas nigras nemine ipsorum discrepante confirmaverunt approbaverunt et emologaverunt prefatam scriptam per prefatos cives factam et exibitam coram eorum offitio per eosdem et ordinationem et deliberationem in predictis et circa predicta factam in qualibet suj parte, Mandantes per eos miniſtros et dicte opere executionj predicta omnia ut in dicta scripta continetur executionj demandarj debere sub pena indignationis eorum offitij et remotionis eorum offitij

(Arch. dell' Opera, Libro di Delib. dei Consoli e Operaj dal 1425 al 1436 a c. 244)

Aus vorstehendem Dokument läßt sich nicht klar feststellen, ob der Entwurf Brunelleschis oder Agnolos d' Arezzo zur Ausführung angenommen wurde. In jedem Fall ward die Chorumschrankung zur Ersparung von Kosten nur provisorisch, ungehobelt und roh aus Tannenholz zusammengezimmert, wie wir der nachstehenden Notiz in der Chronik Giov. Cambis (Delizie degli eruditi, edite dal P. Ildefonso di San Luigi, vol. XXII, p. 173) entnehmen:

Addì 2 d' ottobre 1520 . . . . . . era finito il Choro di detta Chiesa [*di S. Maria del fiore*] di legname dalbero tutto biancho, che per insino ad ora era stato un Choro di legname dabeto sanza essere piallato, nè connesso l' asse, che v' era un dito dall' una all' altra, che si chiama salvaticho, ch' era una delle brutte cose fussi in Firenze, più che in chiesa nessuna, che non so come in uno tanto tenpio si fusse sopportato tanto vituperosa cosa.

Nach dem eben zitierten Gewährsmann war indes zur angegebenen Frist (1520) an die Stelle des ursprünglichen Chores schon ein aus Pappelholz (albero bianco) sorgfältig zusammengefügter getreten. Wahrscheinlich hatte an dessen Herstellung Giuliano da Sangallo teil, denn er wird am 24. Dezember 1485 »pro factura et parte lignaminis in ornamento nuper facto ad altare majus« mit 51 Lire 7 Soldi entlohnt (s. unsern chronologischen Prospekt über den Meister im Beiheft zum Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1902, S. 3 ad annum). Dieser zweite Chor ward sodann 1547 durch die Marmorumschrankung Giulianos d' Agnolo und Baccio Bandinellis ersetzt, die wenigstens zum Teil noch heute besteht. Über die Verwendung der vor 1435 bestandenen alten Chorschranken aber wurde durch den folgenden Beschluß der Operaj verfügt:

1436 [*st. com. 1437*] die 28.ª mensis februarij.

Prefatj Operarij . . deliberaverunt quod Capudmagister opere vendere teneatur conventuj fratrum sc̄i franciscj de florentia [*S. Croce*] Corum veterem maioris ecclesie

florentine pro eo pretio quod declarabitur per Nicolaum bartolomej taldj valoris et vierium filippi barichotij in predictis eorum conscientias onerando (Libro de' Deliberazioni dal 1436 al 1442 a c. 13).

Noch zwei Beschlüsse in den Akten der Operaj haben Bezug auf die Ausführung des neuen Chores. Am 3. Februar 1439 wird die Herstellung der letzten Sitzreihe sowie zweier Lesepulte und der Sitze an den Pfeilern der Kuppel Brunelleschi im Verein mit dem Capomaestro aufgetragen:

1438 [*st. com. 1439*] die terzio mensis Februarij.

Supradicti Operarij .... deliberaverunt quod Filippus ser brunelleschj et Batista antonij Capudmagister dicte opere complerj faciant ultimum gradum Corj et quod dictum Corum faciant fassare [*fasciare, umgürten*] sive circumdarj circum circa assidum et intus et extra et in omnibus partibus Et quod fierj faciant due colonecte pro epistola et pro evangelio houorando [*?*] prout eis videbitur convenire et quod fierj faciat seggia iuxta columpnas seu pilastros tribune dicte Cupole (a. a. O. a c. 56v).

Mittels der zweiten Deliberation vom 8. März 1439 werden die Änderungen, wie sie der zu solchem Zweck ausgesandte Ausschuß betreffs der Anordnung des Chores vorgeschlagen hatte, gutgeheißen:

1438 [*st. com. 1439*] die 8.a mensis Martij.

Prefatj Operarij . . . item audita Relatione facta per infrascriptos Eximios magistros atque famosissimos Egregios doctores viros cives florentinos quorum nomina sunt ista vz.

Magister Jacobus magistrj del biada
d. leonardus franciscj brunj
Magister paulus magrj dominicj [*Paolo dal Pozzo Toscanelli*]
Nerius ginj
Julianus Tomasj gucij
Franciscus franciscj pierozzi della luna

Super modo et forma ordinandi et stanziandi Corum in ecclesia predicta premisso et facto inter eos solempnj et secreto scruptinio ad fabas nigras et albas ut est moris super infrascripta omnia et singula infrascripta et sibi comunicata in sequenti relatione vulgarj sermone scripta et tradita vz.

Raporto facto questo dj 8 di marzo 1438 per glinfrascrittj

Prima sopra la parte del Choro dicono che auta diligente consideratione per loro medesimj colloquio con piu persone intendentj rimangono in questa conclusione che il Coro nella forma che sta al presente cum quella medesima grandezza et altezza pare a loro avere meno inconveniente che in alcuno altro modo o in alcuno altro luogho Con questo che l' altare si faccia magiore cioè braccia otto lungho e quattro largho se possibile è Ancora parebbe loro per acrescere lo spatio appiè dellaltare che que gradj per li qualj si monta in sul piano si tirassino più indrieto in sino agli spatij de pianj dallato siche el piano di sopra si vengha acrescere come detto è (a. a. O. a c. 60v).

Endlich wird unterm 30. Juni 1439 der Dombaumeister angewiesen, die Erweiterung bzw. Verlängerung des Chores für die darin abzuhaltende feierliche Schlußsitzung des Unionskonzils nach Angabe des Papstes Eugen IV. und nach der Zeichnung Brunelleschis vorzunehmen:

1439, die 30.ª mensis Junij.

Prefatj Operarij .... providerunt et deliberaverunt quod Capudmagister et magnifici domini opere faciant additamentum et aggiustamentum chorj ecclesie prout designatum erit eis pro parte sum̅j pontificis et prout videbitur honeste [?] filippo ser brunelleschj ut ibj comode fierj possit sessionem [*sic*] que fierj debet per summum ponteficem cum Cardinalibus et altris prelatis cum Imperatorj constantinopolitano et prelatis grecis pro messa que ibj cantarj debet occasione unionis facte ecclesie latine cum ecclesia grecha (a. a. O. a c. 79).

Im Zusammenhang mit der Chorumschrankung steht auch der in ihrer Mitte aufgestellte Hochaltar. Für ihn wird durch die Operaj am 15. November 1435 eine Marmorplatte nach den dafür von Brunelleschi anzugebenden Maßen bestellt, und am 7. März 1437 wird der Dombaumeister angewiesen, ihn so ausführen zu lassen, daß er ohne Unkosten an eine andere Stelle versetzt werden könne. Die beiden Aufträge haben folgenden Wortlaut:

1435, die 15.ª mensis Novembris.

Prefatj Operarij .... com̅iserunt Nanj tuccij conductorj marmoris faciendum et fierj faciendum unam lapidem marmoris albj secundum misuram eidem datam per filippum ser brunelleschj et Capudmagistrum opere pro altarj maiorj ecclesie maioris florentine (Libro Delib. 1425 al 1436 a c. 243ᵛ).

1436 [*st. com. 1437*] die 7.ª mensis Martij.

Prefatj Operarij .... item simiij modo deliberaverunt quod prefatus Capudmagister fierj faciat pro modello Altare maius maioris ecclesie florentine in modum quod possit sine expensis ponj et elevarj et reponj in alio loco ad beneplacitum operariorum dicte opere et prout per eorum offitium deliberabitur expensis tamen dicte opere (Libro Delib. dal 1436 al 1442 a c. 13ᵛ).

c) Andere kleinere Aufträge

Am 8. Januar 1429 beschließen die Operaj die Klausur der Wohnungen der Domherren, Kapläne und Kleriker von S. Maria del fiore auszuführen. Die betreffende Deliberation lautet:

1428 [*st. com. 1429*] die 8.ª Januarij.

Prefatj Operarij servatis servandis deliberaverunt quod omnes et singule porte seu hostia ipsorum domorum canonicorum et cappellanorum maioris ecclesie florentine que habent introytum et exitum per aliquam viam publicam civitatis seu per aliquam viciniam dicte civitatis claudantur in formam et modum quod prefatj canonicj et cappellanj predictj exire teneantur solum et dumtaxat per unam portam et ad predicta executionj mandanda fierj debeant illa muramenta que essent necessaria et opportuna (Arch. dell' Opera, Libro di Deliberationi dei Consoli e Operaj dal 1425 al 1436 a c. 99).

Nachdem sodann am 28. Januar Bernardo Guadagni und Niccolò Albizzi, zwei der Operaj, mit der Ausführung dieses Beschlusses betraut waren (a. a. O. a c. 100), ergeht am 30. März 1429 an Filippo Brunelleschi und den Dombaumeister Battista d'Antonio der Auftrag zur Vornahme der nötigen Arbeiten (vgl. S. 99 der Brunelleschimonographie):

1429, die 30.ª mensis Martij.

Prefatj Operarij .... deliberaverunt quod Filippus Ser brunelleschj et Batista antonij caputmagister opere teneantur et debeant claudj facere omnes canonicos

et cappellanos ac clericos maioris ecclesie eo modo et forma prout dictus Batista designavit eorum offitio anno altero et quod pro predictis executionj mandandis non possint de pecunia opere expendere nisi in sum̄am et quantitatem florenorum aurj quinquaginta et quidcumque circa predicta fecerint intelligatur et sit factum ac si esset factum et deliberatum per eorum offitium (a. a. O. a c. 103v).

Am 23. Februar 1429 wird die ornamentale Umrahmung des Fensters einer der »kleinen Tribunen« an einen ungenannten Schüler Brunelleschis zur Ausführung nach einer Zeichnung vergeben, die der Meister dazu geliefert hatte:

1428 [*st. com. 1429*] die 23.a mensis februarij.

Prefatj Operarij .... locaverunt .... [*leer gelassen*] discipulo filippi ser brunelleschi ad faciendum certos Intaglios seu fogliamen cuiusdam finestre unius ex tribunettis opere proeo pretio quod videbitur et placebit prefatis operarijs dicte opere in exemplum et pro exemplo aliarum secundum designum factum per prefatum filippum (Libro Deliber. dal 1425 al 1436 a c. 102v).

Es leidet kaum einen Zweifel, daß wir in dem ungenannten Schüler Brunelleschis seinen Adoptivsohn Andrea di Lazero Cavalcanti zu erblicken haben, den der Meister ja auch sonst später zu Arbeiten für S. Maria del fiore heranzog. Es wäre dies somit die früheste nachweisbare Arbeit des 17jährigen Kunstjüngers. Schwerer ist es, die letztere aus dem Texte der obigen Notiz festzustellen. Am ehesten könnte es sich um die kleinen Fensteröffnungen in den Wandnischen einer der vier halbrunden Exedren handeln, die sich über den Vierungspfeilern außen an den Fuß des Tambours lehnen (s. Brunelleschimonographie S. 137).[1])

Auf die S. 95 und 96 unserer Brunelleschibiographie berührte Sicherung der Gewölbe des Langschiffes mittels eiserner Anker nach dem Ratschlag Brunelleschis beziehen sich die folgenden Beschlüsse der Operaj vom 26. Januar und 7. Februar 1431, auf ihre Durchführung die drei anderen Weisungen vom 27. Februar 1431, 19. Mai 1433 und 17. März 1434:

1430 [*st. com. 1431*] Ind. VIIIJ.a die 26 mensis Januarij.

Nobiles ac Prudentes virj .... [*folgen die Namen*] Operarij opere s. marie del fiore de florentia .... considerantes quod plurima pericula eminentia corpori veteris ecclesie maioris florentiae que minatur ruinam et auditis et intellectis quam pluribus consilijs reditis circa reparationem periculorum predictorum per filippum ser brunelleschi Laurentium bartolj et Batistam antonij capudmagistrum et per quamplures magistros intelligentes, volentes quam citius est possibile venire ad prefatam reparationem et fortificationem dicte ecclesie servatis servandis secundum ordinamenta civitatis florentie et dicte opere deliberaverunt quod in quolibet pilastro lateris navium prefate ecclesie veteris ponantur due catene duplicate cingentes dictos pilastros vz. una de ferro et alia de lignamine et in medio archj dicte ecclesie una de ferro tantum sufficiens super arcum et penes voltam maiorem cum freno in medio et in culmine archj due catene duplicate de ferro et due de lignamine cingentes dictum culmen archj cum badelloni-

[1]) Die folgende Notiz hingegen scheint sich auf zwei der Marmorfiguren zu beziehen, die die Fenstergiebel der drei Haupttribunen krönen: 1435 die 17.a mensis Junij. Prefatj Operarij .... locaverunt Andree lazerj ad faciendum duas figuras parvas de marmore pro duabus fenestris tribunarum pro parte exteriorj pro eo salario quod alias declarabitur per eorum offitium (a. a. O. a c. 215).

bus et fiant prout designata fuerint super modello filippi ser brunelleschj per dictos magistros (a. a. O. a c. 136).

1430 [*st. com. 1431*] Ind. VIIIJ.ª die 7.ª mensis Februarij.

Prefatj Operarij servatis servandis Advertentes ad quandam deliberationem factam per eorum offitium circa fortificationem ecclesie maioris florentine inter cetera de quadam catena ponenda in medio Archj volte maioris dicte ecclesie insuper facie Archi et considerantes quod dicta catena erit fortior cingendo utramque faciem dicte ecclesie per lineam rectam, que cintura recta non potest fierj nisi ponatur dicta catena inferior per quattuor brachia Idcirco deliberaverunt quod prefata catena pro maiori corroboratione ponatur per lineam rectam inferior per quattuor brachia quam in alia deliberatione fuit designatum (a. a. O. a c. 137).

1430 [*st. com. 1431*] Ind. VIIIJ.ª die 27 mensis Februarij.

Nobiles Viri.... Operarij deliberaverunt quod filippus ser brunelleschi teneatur et debeat locare Bernardo zenobij ser zellj ad faciendum fierj pro ecclesia maiorj ferrum sex catenarum quibus opera indiget pro fortificatione dicte ecclesie non adscendendo maiorem summam florenorum viginti duorum et unius quartj alterius florenj pro quolibet miliario dictj ferrj, quod ferrum debeat esse acceptabile et recipiens ad declarationem capudmagistrj dicte opere, cum hoc quod primo dictus Bernardus fierj faciat unum petium dictj ferrj quod debeat stare in opera pro modeno ferrj fiendj dictarum sex catenarum de qua locatione nullum mutuum fierj possit dicto conductorj nisi postquam conduxerit dictum ferrum ad operam et non aliter, et quidquid circa predicta fecerit intelligatur factum per eorum offitium (a. a. O. a c. 137ᵛ).

1433 die 19.ª mensis Maij.

Prefatj Operarij ...... Item deliberaverunt quod filippus ser brunelleschi et batista antonij capudmagister opere sequj debeant catenas inceptas et nondum completas pro fortificatione ecclesie veteris et ipsas ponere seu ponj facere teneantur quam citius possibile est eo modo et forma prout alias fuit per consules et operarios deliberatum expensis opere (a. a. O. a c. 198ᵛ).

1433 [*st. com. 1434*] Ind. XIJ.ª die 17.ª mensis Martij.

Prefatj Operarij ..... Item deliberaverunt quod filippus ser brunelleschi et capudmagister fierj faciant quoddam frenum de ferro catenis de novo positis pro fortificatione ecclesie maioris et fiant certj Archettj super dictis catenis prout designavit dictus filippus expensis opere ut prefata fortificatio habeat suum effectum (a. a. O. a c. 211ᵛ).

Am 9. Dezember 1432 beschließen die Operaj das für Zwecke der Opera del Duomo seit längerer Zeit gemietete Haus samt Garten der Alessandri und Tebaldi entsprechend auszubauen und erteilen mit folgender Deliberation den Auftrag zur Ausführung der nötigen Arbeiten an Brunelleschi und den Dombaumeister (s. S. 99 unserer Brunelleschibiographie):

1432, indict. XJ die 9.ª mensis decembris.

Item prefatj Operarij advertentes quod de proximo est necessarium actarj facere quendam locum ubi extra operam stare debeant et se congregare Operarij dicte opere et locum ubi stare debent provisor camerarius notarius et scribanus dicte opere et locum ubi laborare debeant magistrj scharpellj dicte opere et considerantes quoddam casolare et ortum locatum dicto offitio pro decennio et super quo opera tenetur habere florenos aurj trecentos vigintj ab heredibus Ughonis de Alexandris seu a Tedaldo et

Bartolo de Tedaldis et comoditatem dictj locj ac etiam considerantes domos dicte opere in quibus ad presens stant Magister Johannes de [*unlesbar*] et certj legnaiuolj ad pensionem de qua pensione dant anno quolibet florenos sexaginta, et dampnum quod resultaret opere si deputaretur pro operarijs et magistris scharpellj de amissione dicte pensionis et de destructione illarum domorum deputatorum ad usum civium et quod esset maior incomoditas pro laborerio opere stare in dictis domibus quam in dicto casolarj et orto prout asseruit offitio eorum capudmagister ac etiam considerantes quod eadem expensa fierj deberet in domibus opere quam in dicto casolarj et orto, Et considerantes Reformationem habitam a populo florentino circa emptionem domorum eo modo et forma prout placeret et placebit offitio ipsorum operariorum propter quam dictum offitium potest quandocumque sibi placebit emere a dictis heredibus Ughonis de Alexandris seu a dictis Bartolo et Tedaldo de Tedaldis dictum casolare et ortum et propter hoc expensa que fient in dicto casolarj et orto essere ad utilitatem opere et non illorum, Idcirco dictis de causis et aliis deliberaverunt quod filippus ser brunelleschi et capudmagister opere de proximo et antequam labatur presens hiems quando eis videbitur maior comoditas fierj facere in dicto orto et casolarj locum residentie Operariorum et locum residentie provisoris camerarij notarij et scribanj opere et tecta ubi laborare teneantur magistrj scharpellj et tecta ubi stare debeat lignamen opere conductum et quod de novo conducitur a silva opere, quod casolare et ortum pro comodiorj loco prefatorum operariorum et aliorum eorum ministrorum et magistrorum scharpellj eligerunt et deputaverunt et sic executionj fierj mandaverunt (a. a. O. a c. 192v).

Vom 3. Februar 1434 datiert sodann die Deliberation der Operarij, das in Rede stehende Haus samt Garten um den Preis von 345 Goldgulden eigentümlich zu erwerben (a. a. O. a c. 210), nachdem es zum Gebrauch der Opera adoptiert worden war.

Unter dem gleichen Datum des 9. Dezembers 1432 erhält Brunelleschi auch die Weisung für eine der beiden Sakristeien einen Marmorbrunnen (Acquaio) und Schränke anfertigen zu lassen (vgl. S. 99 der Brunelleschibiographie).

1432, Ind. XJ die 9.a mensis decembris.

Item prefati Operarij considerantes cupolam fore in talj termino sue clausure quod hinc ad unum annum proxime futurum poterint divina offitia in novo laborerio opere celebrarj et quod propter hoc est necessarium actarj facere in isto interim ad minus unam ex duobus novis sacristiis, Idcirco deliberaverunt quod quando videbitur comoditas filippus ser brunelleschj et capudmagister dicte opere actarj faciant in una ex dictis sacristijs quoddam Lavatorium marmoreum in quo presbiterj et sacerdotes tempore celebrationis missarum lavare debeant eorum manus ut est de more, et similiter fierj faciant Armaria marmorea eo modo et forma prout melius et magnificentius eis videbitur tanto edifitio, expensis dicte opere (a. a. O. a c. 193).

Infolge dieser Weisung wurde Andrea di Lazzero, detto il Buggiano, der Adoptivsohn Brunelleschis, mit der Ausführung des Marmorbrunnens [1]), und Agnolo d'Arezzo, genannt de' Cori, samt Genossen, sowie in der Folge auch noch Antonio Manetti, Giovanni lo Scheggia u. a. mit jener des Schrankwerkes für die nördliche Sakristei (Sacrestia delle messe) betraut [2]), wie die folgenden urkundlichen Vermerke bezeugen:

[1]) Vgl. weiter unten S. 39.

[2]) Cavallucci, S. Maria del fiore. Firenze 1881. S. 233. Das dort Mitgeteilte ist jedoch in einem Punkte nach dem Wortlaut des weiter unten wiedergegebenen Dokuments vom 21. Juli 1440 zu berichtigen.

1435, die 23.ª mensis Aprilis.

Nobiles viri Julianus Tomasi Ghucii et Chimentus Cipriani sernigi cives florentini electj et deputatj per operarios s. marie del fiore civitatis florentie ad ordinandum seu fierj faciendum Armaria in una ex duabus sacristijs novis et ad alia faciendum que requiruntur in ordinatione dicte sacristie .... [*omissis*] eligerunt et conduxerunt ad laborandum Armaria dicte sacristie infrascriptos magistros cum infrascripto salario et cum pacto quod dicti magistrj infrascripti non possint ire extra laborerium opere ad laborandum sine expressa licentia et consensu prefatorum Julianj et Chimentj et si cum prefata licentia irent non possint stare pro vice qualibet nisi diebus quibus ab laborerio opere amotj sint et intelligantur esse vz.

Magistrum Angelum de Arezio vocato m.º Angelo de Corj magistrum lignaminis pro eo tempore quo placeat dictis Juliano et Chimento ad laborandum predicta Armadia cum salario solidorum viginti duorum pro quolibet die quo laborabit in dicta opera tempore extatis initiate die primo Aprilis 1435 et finite die 30 settembris 1435, et cum salario solidorum viginti pro quolibet die quo laborabit tempore yhemati initiando die primo Octobris 1435 et finiendo die 31 martij cuiuslibet annj.

Francischum Luchesis de Podiobonitij [*Poggibonsi*] magistrum lignaminis .... [*Text wie oben*] cum salario solidorum viginti .... [*Text wie oben*] et cum salario solidorum octodecem .... [*Text wie oben*].

Johannem magistri Angeli puerum etatis annorum decem settem cum salario solidorum octo [*bzw.* settem].

Martinum Johannis puerum etatis annorum decem settem cum salario prefato (a. a. O. a c. 231).

1436, die 29.ª mensis decembris.

Prefati Operarij considerantes quandam locationem factam hoc presenti die per Julianum Tomasi Gucij et Chimentum Cipriani Sernigi Antonio Manetti legnaiuolo de uno latere spallierarum et armariorum nove sacristie maioris ecclesie florentine confirmaverunt dictam locationem (Libro di Deliberazioni dei Consoli e Operaj dal 1436 al 1442 a c. 10).

1440, die 21ª mensis Julij.

Angelus Lazeri de Aretio, Bernardus Tomasj Ghighj et Johannes ser Johannis vocato Scheggione conductorj dicte opere, una cum Francischo Johannis Gucij, unius lateris armarij intarsiatj et factj per eos in sacristia ex opposito acquarj existentis in dicta sacristia promixerunt mihi Nicolao Diedj Nicholai notaro et civi florentini ect.... quod si ullo unquam tempore inveniretur vel apparet aliquid defectum manifestum in dictis armariis ecc. quod facient et restituent omnia dampna (a. a. O. a c. 100).

Am 3. bzw. 21. April 1433 wird der Dombaumeister Battista d' Antonio angewiesen, gewisse Bogen und deren Widerlager, die im Innern des Neubaues noch von der älten Kirche des hl. Reparata übrig waren, abtragen und eine Eisenverankerung entfernen zu lassen, da sie nach dem eingeholten Urteil Brunelleschis nichts mehr nutzten:

1433 Jnd. xj die tertio mensis Aprilis.

Item deliberaverunt quod capudmagister opere destruj faciat Assitum Arci magni existentis inter ecclesiam veterem et edifitium novum et Assitum Arcorum existentium penes dictum Arcum de medio expensis opere et hoc faciat post festivitatem paschalis resurrectionis dnj nri yhu xpi (a. a. O. a c. 196v).

die xxj Aprilis.

Item deliberaverunt quod prefatus Capudmagister opere expensis opere elevarj faciat duas catenas de ferro existentes in medio Arcus corporis eclesie et novj edifitij et hoc quia per relationem filippi ser brunelleschi dicte catene nichil proficiunt utile pro fortificatione sed apparet per eorum existentiam maxima rusticitas quia in alijs Arcubus non sint alique catene.

Item deliberaverunt quod murus dictj Arcus debassetur usque ad tabulam altaris maioris et similiter debassentur murj aliorum Arcorum penes Arcum de medio existentem expensis opere vigore consilij habitj a filippo ser brunelleschj (a. a. O. a c. 196v).

Vom 28. Mai desselben Jahres 1433 datiert ein Beschluß, wonach Brunelleschi, Ghiberti und der Dombaumeister das Steinmaterial für die Pflasterung der drei Tribunen vorbereiten lassen sollen:

1433 die 28 maij.

Prefatj Operarij congregatj in loco eorum residentie pro factis dicte opere utiliter peragendis servatis servandis deliberaverunt quod filippus ser brunelleschi, Laurentius bartolj et Batista antonij capudmagister opere expensis opere faciant fierj lapides quibus videbitur eis operam indigere pro amattonando spatium tribunarum novi edifitij mensuris quas dabunt magistris scharpellj et quicquid circa predicta fecerint intelligatur factum per eorum offitium (a. a. O. a c. 198v).

Am 30. Dezember 1433 wird die Lieferung von Marmorblöcken für die in Arbeit befindlichen Kantorien Luca della Robbias und Donatellos vergeben, nach den von Brunelleschi und dem Dombaumeister Battista d' Antonio zu bestimmenden Dimensionen:

1433 die 30 mensis Decembris.

Prefati Operarii .... deliberaverunt atque partito locaverunt Checho Andreae Fraschetta de Septignano ad cavandum et conducendum a cava Carrarie ad operam unam lapidem maiorem lapidibus sepulturarum et eo modo et forma prout dabitur eidem per mensuram et modanum per Filippum ser Brunelleschi et Batistam Antonii capudmagistrum opere pro perghamo quem actualiter facit Donatus Nicolai magister intagli alias Donatello et duos petios marmoris mensuris per prefatos Filippum et Batistam eidem exhibendis pro perghamo quem facit Lucas Simonis della Robia (a. a. O. a c. 208v).

Am 9. März 1436 wird die Herstellung des hölzernen Fußbelags von der Kirche S. Maria Novella (dem Quartier Papst Eugens IV.) bis zur Kathedrale, worauf der Papst zur bevorstehenden Einweihung der letzteren (die am 25. März erfolgte) seinen festlichen Einzug in dieselbe vornehmen sollte, an vier Meister vergeben, die sich dabei an den Entwurf Brunelleschis und des Dombaumeisters halten sollen — wie aus folgender Urkunde zu entnehmen:

1435 [*st. com. 1436*] die 9 mensis Martij.

Prefatj Operarij locaverunt infrascriptis magistris lignaminis vz. Bernardo bevilaque, Maso dominicj de prato, Venture franciscj legnaiuolo et Johannj Laurentij legnaiuolo presentibus et conducentibus ad faciendum unum palchum lignaminis ab ecclesia s. marie novelle usque ad ecclesiam catthedralem florentinam altitudinis brachiorum

duorum et latitudinis quattuor brachiorum modo et forma prout fuit et est designatum per capudmagistrum opere et filippum ser brunelleschi pro adventu dn̄j nr̄j pape pro consegratione dicte catthedralis ecclesie pro pretio librarum quadraginta pro quibuslibet centum brachijs dictj palchi omnibus expensis dictorum conductorum cum pacto quod teneantur in eorum consocium accipere Tofanum legnaiuolum in casu quo voluerit intervenire in dicta locatione (a. a. O. a c. 250).

Vom 15. Oktober 1436 datiert die folgende Weisung der Operaj betreffend das Gewölbe und den Tragbogen für die Sängerempore über dem Eingang zur nördlichen Sakristei (delle messe), welche die Reliefs Lucas della Robbia aufnehmen sollte (S. 99 der Brunelleschibiographie):

1436, die 15.ª mensis Ottobris.

Prefati Operarij .... commiserunt filippo ser brunelleschi et capudmagistro dicte opere faciendi voltas et archonem prout est per eos designatum in nova sacristia pro perghamo novorum orghanorum dicte ecclesie et quidquid fecerint circa predicta intelligatur et sit factum pro eorum offitium (Libro Deliberazioni dal 1436 al 1442 a c. 5ᵛ).

Am 26. Oktober 1436 wird die Ziegelbedachung der drei Tribunen an Brunelleschi als Unternehmer vergeben wie folgt (vgl. S. 99 der Brunelleschibiographie):

1436, die 26.ª Octobris.

Prefatj Operarij congregatj utsupra locaverunt Filippo ser brunelleschi olim provisorj magne cupole presentj et conducentj ad coperiendum de terra cocta tres tribunas novj edifitij pro pretio florenorum trecentorum hinc ad sex menses proxime futuros cum hoc pacto vz. quod dicta copertura non difformet adictis tribunis et sit duratura ut promisit per spatium viginti quinque annorum et ultra et in quantum dicta copertura dictarum trium tribunarum costaret maius pretium florenorum trecentorum expensis opere tamen expendj possit usque in quantitatem florenorum quadringentorum et si excederet dicta copertura in pretio quantitatem florenorum quadringentorum omne id quod excederet uadat expensis dictj filippj et si dicta copertura coſtaret minus pretium cedat in utilitatem dicte opere et quod solum solvere teneatur opera illud quod expendetur in dicta copertura non excedendo summam florenorum quadringentorum sed illud minus quod costaret, Et pro compensatione laboris et mercedis dictj filippi conduxerunt quidem eumdem filippum ad providendum ea que essent necessaria dicte opere pro uno anno proximo futuro cum salario florenorum aurj centum, quam locationem ecc. .... predictam promisit una pars alteri ecc. .... firma et rata habere et tenere et contra non facere sub pena florenorum quingentorum pro quibus omnibus observandis obligaverunt dicti operarij dictam operam et eius heredes in omnibus et singulis. Renumptiantes ecc. (Libro Deliberazioni dal 1436 al 1442 a c. 6).

Am 14. März 1438 wird unser Meister beauftragt, einen Teil eines Pfeilers der Sacrestia delle messe abmeißeln zu lassen, der die Aufstellung der Cantoria Lucas della Robbia daselbst hinderte:

1437 [*st. com. 1438*] die 14.ª mensis Marzij.

Prefatj Operarij deliberaverunt quod filippus ser brunelleschi et capudmagister dicte opere teneatur rumpi facere certam partem pilastri sacristie in

qua stare debeant becchatelli perghami marmoris facti per Lucam Simonis Marci della Robbia in quo ponj debeantur orghana ecclesie prefate (a. a. O. a c. 33).[1])

Nachdem Andrea di Lazero das ihm infolge Beschlusses vom 9. Dezember 1432 in Auftrag gegebene Acquaio für die nördliche Sakristei (s. oben S. 35) im Laufe des Jahres 1439 abgeliefert hatte,[2]) erhält Brunelleschi mit Deliberation vom 22. Februar 1440 die Weisung, für dessen Aufstellung und die Zuleitung des Wassers zu demselben das Nötige vorzusorgen:

1439 [*st. com. 1440*] die 22ª mensis februarij.

Prefatj Operarij .... viso quod concium aquarii sacristie maioris ecclesie s. marie del fiore est perfectum modo quod murarj potest et audito filippo ser brunelleschj quod est necesse incidere pilastrum et murum pro faciendo conductum ut de puteo existenti in sacrestia in anditu possit aurirj aquam et mictj in dicto conducto deliberaverunt quod dicta incisura et omnia opportuna fiant in predictis prout videbitur dicto filippo (a. a. O. a c. 90).

Endlich ist hier noch der Teilnahme Brunelleschis an dem Sachverständigenausschuß zu gedenken, der sich über Aufforderung der Operaj am 20. Januar 1443 betreffs der Herstellung der gemalten Fenster des Kuppeltambours und der Art und Weise der Ausführung des Schrankwerkes für die zweite südliche Sakristei (sacrestia dei canonici) zu äußern hatte. Nach dem bei Guasti, La Cupola di S. Maria del fiore, Firenze 1857, p. 76 und 77, mitgeteilten Parere war Brunelleschi für Herstellung der Schränke in Marmor und Bronze, und was die Glasfenster betrifft, für Ausschmückung derselben mit reichen figürlichen Kompositionen eingetreten.

Für die Nachricht Giovanni Cambis, laut welcher die Treppenanlage für den sogenannten Salone del Papa im zweiten Klosterhof von S. Maria Novella von Brunelleschi ausgeführt worden wäre (vgl. S. 100 der Brunelleschibiographie), haben wir in den Urkunden eine Bestätigung nicht aufzufinden vermocht.

---

[1]) Die Cantoria Lucas war Ende August 1438 aufgestellt, wie folgender Vermerk bezeugt: 1438, 28 Agosto. A lucha di simone di marcho della robbia intagliatore fj. quarantadue e soldi 8 a oro e qualj denarj glisi danno prezzo dintagliatura e maestero de perghamo del marmo chè posto e murato sopra l'uscio della sagrestia di verso i servj fj fj. 42 e ss. 8

(Bastardello di Stanziamenti, segn. DD a c. 39t.)

[2]) 1440, die 30 mensis Aprilis. Prefatj Operarij .... intellecto qualiter Andreas Lazeri schultor et seu intagliator fecit et ad finem perduxit aquarium et concium aquarii marmoris ponendi in sacrestia s. marie del fiore et intellecto quod nunquam de predictis factum fuit aliquid pretium vel mercedem sibi debitam pro dicto aquario marmoris et habita informatione cum quam pluribus intelligentibus Et audita et intellecta eius petitione et volentes tam dicto Andree quam dicte opere iustitiam ministrare et uni cuique suum ius tribuere deliberaverunt et declaraverunt dictum Andream debere abere pro toto magisterio dicti aquarii et conciminis florenos auri ottuaginta hoc declarato quod in dicto pretio et summa veniat mercedem sibi debendam occasione duarum canellarum bronzi per eum fiendarum quas iam incepit pro magisterio et quod sibj dare debeant materiam et omnia opportuna pro dictis acnellis (Libro Deliber. dal 1436 al 1442 a c. 105).

5. ZU BRUNELLESCHIS KIRCHENBAUTEN

a) San Lorenzo

Den Zeugnissen über die Wertschätzung dieser Schöpfung Brunelleschis seitens seiner Zeitgenossen, die wir in unserer Biographie (S. 186 ff.) angeführt haben, sind wir in der Lage, einige weitere beifügen zu können.

Das erste findet sich in einer Handschrift der Nationalbibliothek zu Florenz, die den Titel führt: Terze Rime in Lode di Cosimo de Medici e de' figli e dell' onoranza fatta l' anno 1458 al figlio del Duca di Milano ed al Papa nella loro venuta a Firenze (Cod. Magliab. VII, 8, 1121, ehemals Strozziano 474 (*durchgestrichen*). 391, Kl.-Quart, 87 unnumerierte Papierblätter in schöner deutlicher Reinschrift des XV. Jahrhunderts).

Ihr anonymer Verfasser kleidet sein Gedicht in die Gestalt eines Traumes, in dem ihm die personifizierte »Fiorenza« erscheint, ihn auffordernd, er möge nach den Angaben, die sie ihm machen werde, ihr Lob aufzeichnen. Und nun beginnt sie mit dem Preis ihrer berühmten Söhne, der schon auf Fol. 10 ff. in einem Hymnus auf Cosimo den Alten gipfelt. In dessen Verlauf, wobei seine Wirksamkeit auf sämtlichen Gebieten zum Wohl und Ruhm der Stadt gepriesen wird, kommt die Rede auch auf seine Bauten, von denen besonders dem Palast in Via Larga und S. Lorenzo ausführlichere Würdigung zuteil wird.[1]) Dabei nun lauten die auf das letztere Baudenkmal bezüglichen Terzinen (Fol. 20) wie folgt:

Chierchando [*cercando*] in tutto 'l mondo le piu ornate
    Chiese diddio so che parrebbon brutte
    Quand elle fosser poi para[*g*]onate
Chon San Lorenzo cha [*che ha*] le bilta tutte
    Excielse mangnie dengnie et peregrine
    Fatte murar da Chosimo et chonstrutte
La maggior nave al [*ha il*] palcho doro fine
    Dazzurro oltrammarino et pien di rose
    Lustranti chome stelle mattutine
Non credo che mapiu [*mai più*] si mangnie chose
    Si faciessero in chiese chome quelle
    Dengnie ammirande et si miracholose
Veramente la volta delle stelle
    Non mostra piu luciente o piu serena
    Chen [*Che in*] san Lorenzo queste chose belle
Da ogni banda e questa nave piena
    Di cholonne dun pezzo grosse e grandi
    Duna petrina gientile et amena

---

[1]) Im ferneren Verlauf seines Gedichtes beschäftigt den Verfasser der Besuch Pius' II. und Galeazzo Maria Sforzas im April 1459 (nicht 1458, wie im Titel zu lesen, der übrigens von späterer Hand herrührt). Er schildert den Festschmuck, die Aufführungen, die Empfänge der Gäste im Mediceischen Palast, ihren Rundgang durch die Stadt, den Besuch ihrer Kirchen, die ihnen dargebrachten Geschenke und ihre Abreise — um endlich mit dem Lob der Verdienste Piero de' Medicis bei Gelegenheit der in Rede stehenden Festlichkeiten zu schließen. Ihm wird das Gedicht auch in den Schlußterzinen zugeeignet, obwohl es, wie sich aus mehreren Stellen ergibt, noch zu Lebzeiten Cosimos (also vor dem 1. August 1464) verfaßt ist. Wir gedenken auf dieses manch interessante Daten enthaltende Produkt der höfischen Muse an anderm Ort ausführlich zurückzukommen.

Chon chapitegli dintaglj ammirandi
Occhi di pietre choncie et finestrati
Et lavori di vetro vi son pandi [*pansi? ausgebreitet*]
Et messi in volta visono glialtrj lati
Delle due navi et e ciaschuna snella
Di splendidi gientilj et dengni ornatj
Un mangnio altare nella maggior chappella
Et dallun lato e una sagrestia
Che mapiu nonne fu una sibella
Et si maravigliosa et si giulia [*giuliva*]
Che chi la mira fiso par chabbaglj
Perche pertutto par chel sol visia
Etvi [*èvvi*] tanti gientilj et begli intaglj
Di porfidj di vetrj e varij marmi
Chio non so chosa dengnia acchi laguaglj
Nel mezzo e il sepolcro suo che parmj
Che di tantj ornamentj belli appaia
Chi [*che io*] non saprei addirgli da qual farmj
Di piu fiorinj che diciotto migliaia
E gia di questa sagrestia laspesa
Chi diciessi altro falsamente abbaia
Or pensa tu quel che verra la chiesa
Che rappresenta proprio un paradiso
Quando fornita sia chome linpresa.

Und an einer zweiten Stelle, bei Gelegenheit des Besuchs des jungen Sforza in San Lorenzo, lesen wir (Fol. 51ʳ):

Vide di san lorenzo igran disengni
Et quel che fatto chon gran cielsitudine
Dispendio et arte et di sublimi ingiengni
Vide la sagrestia chon mangnitudine
Tal chammirala avea nel chor piacere
Di chi la fatta et fa chon dolcitudine

Daß wir es hier ebensowenig mit einem Dichter von Gottes Gnaden zu tun haben wie bei jenem andern, uns schon von früher bekannten Reimchronisten (Brunelleschibiographie S. 187), drängt sich beim Lesen seiner hausbackenen Verse sofort auf. Ebendeshalb gelten aber auch, was die Bedeutung seiner Enunziationen anlangt, die am eben angezogenen Orte angeführten Gründe gleicherweise auch für sie. In sachlicher Beziehung sind bloß zwei Daten, die sie geben, von Wichtigkeit.

In Terzine 3—5 läßt sich unser Autor enthusiastisch über die Decke des Hauptschiffs (maggior nave) aus. Daß er darunter nicht etwa das dazumal ohne Zweifel vollendete Querschiff verstand, erhellt aus Terzine 6 und 7, worin er von den beiden Säulenreihen eben der »maggior nave« spricht, also mit diesem Ausdruck nur das Langschiff meinen kann, da das Querhaus nur Pilaster hat. Weiterhin ist in Terzine 8 von den gewölbten Seitenschiffen (gli altrj lati) des Lang- und Querhauses (delle due navi) die Rede. Wenn wir nun nicht voraussetzen wollen, unser Anonymus habe durchaus nur der Phantasie die Zügel schießen lassen — was denn doch bei der Bestimmtheit seiner Angaben nicht gerechtfertigt wäre —, so folgt hieraus, daß zu der Zeit

als er schrieb, also zwischen 1459 und 1462,[1]) der Bau des Hauptschiffes doch weiter fortgeschritten war, als wir früher (a. a. O. S. 168 und namentlich S. 187 Anm. 1) — allerdings auf Grund nicht völlig klar gefaßter, also anzweifelbarer Indizien — feststellen zu können vermeinten. Daß er nicht vollendet war, besagt hinwieder die letzte Terzine, worin der Reimchronist es der Phantasie des Lesers überläßt, sich ein Bild davon zu machen, was die Kirche sein werde, wenn sie in dem Sinne, wie sie begonnen ward, auch zu Ende geführt sein würde. — Sonderbar bleibt es, daß der Kuppel nicht besonders Erwähnung geschieht. Da ihre Vollendung ins Jahr 1461 fällt (s. a. a. O. S. 167), so kann dies vielleicht damit erklärt werden, daß wir die Verfassung unsres Gedichtes unmittelbar nach dem Besuch der beiden hohen Gäste im April 1459 ansetzen. Die dazumal in voller Ausführung begriffene Kuppel hätte dann die poetische Ader unsres Reimschmiedes weniger gereizt.

Im letzten Verse des zweiten der oben reproduzierten Gedichtfragmente finden sich mit Bezug auf den bzw. die Schöpfer der Sakristei von S. Lorenzo die Worte: »chi l' ha fatta e fa«. Mögen wir sie nun auf den Bauherrn (wie es wahrscheinlicher erscheint) oder auf die ausführenden Künstler beziehen, auf alle Fälle besagen sie, daß noch zur Zeit, als sie niedergeschrieben wurden an dem Werke geschafft wurde. Fragen wir aber, worin die Arbeiten bestanden haben konnten und wer sie wohl ausführte, so werden wir unter allen den Künstlern, die am Bau und der Ausschmückung der Sakristei beschäftigt waren, auf Donatello, als den noch einzig übrigen von ihnen,[2]) und unter den Bildwerken, die am fraglichen Denkmal ihm angehören, auf die Medaillons in den Zwickeln des Kuppelgewölbes geleitet. In der Tat wollten uns die Szenen aus der Legende Johannis des Evangelisten, die sie umschließen, nie recht an jene Stelle in der Stilentwicklung des Meisters (d. h. an das Ende der dreißiger und den Beginn der vierziger Jahre, vor seiner Berufung nach Padua) passen, wohin sie bisher versetzt wurden. Die hohe Monumentalität ihrer Konzeption, ihre lapidare Komposition schien ihnen ihren Platz ebensosehr nach dem Paduaner Aufenthalt Donatellos anzuweisen wie gewisse formale Eigentümlichkeiten (wirr herabhängende Kopf- und Barthaare, fast brutaler Ausdruck namentlich in den Greisenköpfen, vernachlässigte Durchbildung der Extremitäten, großzügige, gegen früher vereinfachte, dem Parallelismus viel mehr huldigende Faltengebung, massige, blockig-ungefüge Behandlung der Architektur). Nun uns das Zeugnis unserer Terzinen zu Hilfe kommt, dürfen wir ihnen kecklich ihre Stelle zwischen den Paduaner Reliefs und denen der Kanzeln von S. Lorenzo anweisen.

Weniger bedeutend ist das zweite literarische Zeugnis, das wir hier mitzuteilen haben. Es ist in einem Sammelbande der Laurenziana enthalten (Banco 54 N.º 10), in dem Bartolomeo Scala, der Kanzler der Republik und Liebling Lorenzo de Medicis »omnia fere scripta, ubi Cosmi avi tui, patris hujus urbis nomen legeretur« (wie er in einer eigenhändigen Widmung an seinen hohen Gönner am Eingang des Kodex bemerkt), in sehr sauberer Schrift auf Pergament zusammentragen ließ. Unser Band enthält auf Fol. 60^{t} bis 73^{t} ein Werkchen, dessen Titel: »Nicolai Tignosij fulginatis philosophi et medici ad clar.^{mum} virum Joannem medicem de laudibus Cosme parentis eius

[1]) Fol. 83 nennt er den Ende 1461 verstorbenen Erzbischofs Orlando Bonarli als Nachfolger des hl. Antonius (gest. 1459) und spricht von ihm als einem Lebenden.

[2]) Brunelleschi ist seit lange tot, Buggiano stirbt 1461, Pagno di Lapo ist seit 1451 in Bologna abwesend, Michelozzo (der übrigens hier nicht in Betracht kommt), seit etwa 1457 mit Aufträgen für Mailand beschäftigt.

opusculum« bezeugt, daß es vor dem Tode Giovannis (gest. 1463), des jüngeren der beiden Söhne Cosimos des Alten geschrieben ward; über die Person des Verfassers berichtet Jacobillis Bibliotheca Umbriaca, außer dem, was schon dem obigen Titel der Schrift Tignosis zu entnehmen ist, daß er zu Bologna und Pisa lehrte, Kommentare zu mehreren Schriften des Aristoteles und einige historische Werke (De captura Byzantii, De origine Fulginatum) schrieb und 1484 im Alter von 72 Jahren starb.

Die Stelle in obiger Handschrift auf Fol. 66r über Cosimos' Bauten lautet:

Quot quantaque construxerit in veneratione sanctorum cogitationibus his intentum meditari puto loca sancta et seria oportere: Velut Laurentij martiris templum orbe toto precipuum: illique persimile cui ab Amazonibus [!] constructo Xerxes cum totam greciam igne delevisset scribitur ob insigne spectaculum peperasse: Quis edes Beati marci, quas sancti dominici fratres inhabitant, velut opus regium non admiretur: in quibus illa est libris referctissima biblioteca persimilis illis quarum alteram ptolemeus alteram phisistratus [*sic!*] construxisse ferunt: Item pro his, qui beati francisci observant regulam, quantum exposuerit vix enarrari potest: [1]) Rursus in frontispicio [*?*] sancte crucis, quam fratres minores incolunt, ubi pro novellis clericis quo ab antiquioribus semoti doceantur fecit edificium singulare, in quo ingens pecunia finita est.[2]) Apud Fesulas: in sancto Miniato: ac in ecclesia virginis gloriose[3]) factus sumptus omnium videntium cogitationem excedit.

b) Santo Spirito

Vor allem haben wir hier die Ernennungsurkunde der Verweser (proveditori) für den Neubau vom 19. Januar 1434 (st. com.) nachzutragen, die in unsrer Monographie (S. 199 Anm. 1) nur erwähnt ist. Sie lautet:

In dei nomine Amen. Anno dominj ab eius salutifera incarnatione millesimo quadringentesimo trigesimo terzio Indictione XII et die decima nona mensis Januarij. Actum florentie in caustro [*sic*] et capitulo ecclesie sc̄j spiritus de florentia ordinis fratrum heremitarum sc̄j augustinj de florentia presentibus testibus ad hoc vocatis habitis et rogatis Johanne olim Ser filippj maczei p̄p̄lj sc̄j felicis inpiaza de florentia et cipriano simone salvj demaricialla studente fiorentino habitante florentie in conventu sci augustinj.

Pateat omnibus evidenter qualiter convenutis et congregatis omnibus et singulis fratribus heremitanis ecclesie et capituli et conventus sc̄j spiritus de florentia ordinis fratrum heremitarum sc̄j augustinj de florentia de mandato et ad requisitionem religiosi et honesti viri fratris evangeliste antonii de pisis prioris dicti ordinis ad sonitum campanelle ut moris est congregarj ob quam quidem convocationem convenerunt et coadunati fuerunt infrascripti fratres dicti ordinis et ecclesie et capituli et conventus in capitulo caustrj [*sic!*] dicte ecclesie ut moris est congregari quorum nomina sunt ista vz. [*folgt die Namenliste der anwesenden Mönche des Klosters*] omnes fratres heremitanj dicte ecclesie et capituli et conventus ordinis fratrum heremitarum sc̄j augustinj de florentia dicentes et asserentes se esse duas partes et ultra dictorum fratrum dicte

[1]) Dies bezieht sich auf Cosimos' Bauten in Assisi: Die Erweiterung des Klosters, die Herstellung einer Wasserleitung und der Straße von der Stadt hinunter zur Kirche S. Maria degli Angeli.

[2]) Das Noviziat in S. Croce mit dem Gang zur Sakristei und der Cappella Medici am Ende desselben.

[3]) Vielleicht ist S. Maria de' Servi gemeint, wo, allerdings nicht Cosimo, sondern sein Sohn Piero zu Lebzeiten des Vaters das Tabernakel der S. Annunziata und das Chörlein dahinter aufführen ließ.

ecclesie capituli et conventus scj augustinj predicti et se facere in representatione totius dicti capituli et conventus et se posse facere omnia et singula negotia dictarum ecclesie capituli et conventus pro se ipsis et vice et nomine omnium et singulorum aliorum fratrum dicte ecclesie capitulj et conventus et predicte ecclesie capituli et conventus ipse frater evangelista prior predictus una cum dictis suis fratribus et ipsi quidem fratres una cum dicto fratre evangelista priore predicto et de eius consensu et voluntate omnes simul pariter unanimiter et concorditer pro se ipsorum et dicte ecclesie capituli et conventus utsupra servatis servandis de jure debito et requisito et omnj modo via et jure quo et quibus magis et melius potuerunt fecerunt eligerunt deputaverunt et nominaverunt pietrum ghollij [?] Andree delbenino de florentia et stoldum Leonardj de freschobaldis de florentia ambos in concordia operarios et pro operarijs et constructores et edificatores opere ecclesie capituli et conventus sancti spiritus predicti cum permissione balia autoritate et potere in predictis et circa predicta totius dictj capitulj et conventus. Et ad hoc ut dictj operarij possint et valeant construj et edificarj facere operam et ecclesiam predictam fecerunt et constituerunt ipsos pietrum et stoldum ambos simul in concordia sindacos procuratores factores et nuntios spetiales ad petendum exigendum et recuperandum et habuisse et recepisse confidendum omnes et singulos florenorum et pecuniarum quantitates dicte opere et ecclesie fratrum ecclesie et capituli et conventus debitas et debendas pro dicta opera et constructione et hedificatione dicte ecclesie et conventus et omne id totum quod petere possunt aut poterint in futurum accipere predicti a comunj florentie et a quocumque offitio et camerario et camerariis dicte civitatis et a quacumque persona loco comuni collegio societate et universitate Et de hijs que dicti operarij et sindacj receperint et exegerint et se habuisse et recepisse confessj fuerint finem et quietationem libertatem absolutionem et factum perpetuum de ulterius non petendo faciendo cum solempnitate modis [?] tenore personarum et bonorum obligationum renunptiantes penis de quibus dictis operariis et sindacis videbitur et placebit. Item prèdicta opera constructo et edificato dicti capituli dicte ecclesie supradictos [*zwei unlesbare Worte*] ad eorum perventis et seuperveniendis re occasione antedicta expendendis et erogandis pro constructione et edificatione predicte ecclesie et eo modo et forma et prout et sicut dictis operarijs et sindacjs videbitur et placebit.

Item ecc .... Et generaliter ad omnia et singula facienda procuranda et excutienda quo in modo ordo et factorum qualitas predictorum postulant et requirunt et quod ipsimet constituent pro dicta facere possent si adessent. Et insuper ad omnia et singula negotia dicte constructionis et ecclesie capituli et conventus et opere predicte et constructione ed edificatione etiam si talia forent que mandata exigerent [*zwei unlesbare Worte*] singularem dantes et concedentes atque commictentes dictis operariis et sindacis prefate constructionis dictorum mandatis et nominibus plenam libertatem et generalem mandatum cum plena libera et generali administratione nec non permittentes et convenientes dictam constitutionem dictis modis et nominibus mihi Antonio notario infrascripto ut publice persone recipienti et stipulanti vice et nomine omnium et singulorum quorum interest intererat aut in futurum poterit interesse se perpetuo firma rata et grata habitura omne id totum et quod, de quo per dictos operarios et sindacos actum factum gestum pervenient et admonisse [*unleserliches Wort*] fuerit et contra non facere vel venire per se vel alium aliqua ratione jure modo vel omiſsione sub ypotecha et obligatione sui suorumque heredum et bonorum et eorum successorum et ecclesie predicte

Ego Antonius aringherij Jacobj vannucij de florentia publicus imperiali auctoritate notarius iudex ordinarius atque notarius publicus florentinus pro dictis omnibus et

singulis [*2 unleserliche Worte*] sic agebantur interfuj et rogatus scribere schripsj et per bonam formam servandam me subscripsj et signum meum apposuj.

(Arch. di Stato, Diplomatico, S.to Spirito dd. 19 gennajo 1433)

Über den tatsächlichen Beginn und weiteren Fortschritt des Baues werden wir durch einige urkundliche Belege näher unterrichtet, die Stegmann und v. Geymüller zuerst auszugsweise veröffentlicht haben (s. Architektur der Renaissance in Toskana, Brunelleschimonographie S. 30 ff.), die wir aber für unsere Biographie nicht mehr benutzen konnten (s. daselbst S. 199 Anm. 3).

Vor allem gehören hierher die auf den betreffenden Gegenstand bezüglichen Aufzeichnungen eines der Operai von S. Spirito, namens Francesco Giovanni, die wir wohl nicht mehr im Original, doch aber in einem, wie es scheint, wortgetreuen Auszug besitzen, den uns Carlo Strozzi in einem seiner Exzerptenbände hinterlassen hat. Sie lauten nach der von uns genommenen Abschrift, die manche unrichtige Lesung an der obenerwähnten Stelle berichtigt, wie folgt:

1435. A nostro tempo (d. h. im März oder April 1436, denn diesem Ricordo geht unmittelbar jener voran, worin der Verfasser von seiner am 27. Februar 1435 [*st. com. 1436*] erfolgten Wahl zu einem der Prioren für März und April berichtet) vincemmo la provisione che per tre anni la chiesa di Sto. Spirito habbi per ogni staio di sale che da il comune ss. uno per murare la chiesa (s. die weiter unten im Wortlaut wiedergegebene Provision vom 22. März 1436).

Ricordo che a dì .... [*leer gelassen*] d' Aprile 1436 gli uomini del Quartiere di Sto. Spirito et i frati di d.o Convento ragunatisi piu uolte insieme sopra l' ordinare che si principiasse a dare opera all' edificio dell' innouare e magnificare detta chiesa, feciono sei Operai al cui gouerno uollono che s' intendesse seguire l' edificio che s' ha a fare di d.a Chiesa e perchè auessino maggiore autorita uollono che sei della Mercatanzia loro partito gli approuassino. Et essi Operai sono Mg. Lorenzo Ridolfi, Giovanni di Tommaso Corbinelli, Sandro di Gio. Biliotti, Neri di Gino Capponi, Franc.o di Niccolò del Benino e Jo Fran. di Tommaso Giovanni. A detti Operai e Sei della Mercatanzia aggiunsono di poi tre cioè Giovanni di Lutozzo Nasi ...... [*leer gelassen*]. Ragunammoci piu uolte et examinato la faculta del denaro che è da ritrarre essere a tanto edificio insufficientissimo, deliberammo, lasciare per hora stare et a cagione di potere per l' auuenire dare opera a questo e che chi di nuovo uerrà e ueggia le sustantie che a ciò al presente sono e per l' auuenire saranno a ciò deputate, ordinammo che ser Piero da Certaldo nostro Notajo principia un libro in sul quale s' auessi a fare particolare memoria di qualunque entrata o sustantia a ciò appartenente. Oltre alla cagione di sopra lasciamo stare aspettando che oltre all' assegnamento che ebbe quando io fui de Signori Neri di Gino che s' aspettaua Gonfaloniere facesse qualche aggiunta

(Biblioteca Nazionale, Cod. Magl. XXV, 595 [*neue Signatur II, IV, 380*] Spogli Strozziani N.o 1241, Libro di Ricordanze segn.o A di Franc.o di Tommaso Giovanni che comincia l' anno 1432 e finisce l' anno 1443 esistente appresso di me Carlo di Tom.so Strozzi, a p. 47)[1])

Die in dem obigen ersten Ricordo unsres Gewährsmannes erwähnte Provision der Signorie ist uns auch erhalten. Wir teilen sie hier im Wortlaut mit:

[1]) Ein zweiter Band der Ricordanze geht bis 1458, enthält aber nichts, was sich auf S. Spirito bezöge.

In Dei Nomine Amen. Anno Incarnationis dnj nrj xhu xpi Millesimo quadringentesimo trigesimo quinto Indictione quintadecima die vigesimosecundo mensis martij In consilio. populi civitatis florentie. Mandato Magnificorum dominorum priorum artium et vexilliferi Justitie populi et omnis florentie precona convocatione campaneque sonitu in palatis populi florentini more solito congegati quorum dominorum priorum et vexilliferj nomina ista sunt vz [*folgen die Namen und sodann die gebräuchlichen Einleitungsformeln*, *hierauf unter Punkt 2 der Deliberationen:*]

Secundo: Provisionem interam super intera pensione (?) et omnibus et singulis in ea contentis deliberatam et factam per dictos dominos priores artium et vexilliferum Justitie gonfalonerios societatum populi et duocedim bonos viros comunis florentie secundum ordinamenta dicti comunis, Cuius quidem petitionis et super ea edite provisionis tenor talis est vz. Reverenter exponitur vobis magnificis et potentibus dominis dominis prioribus artium et vexillifero Justitie populi et comunis florentie pro parte fratrum sci spiritus de florentia ordinis sci Augustinj quod de anno Millesimo quadringentesimo trigesimoterzio et de mense Junij per opportuna consilia populi et comunis florentie fuit provisum quod quilibet sumens sal vel salinam a com[*uni*] florentino teneatur solvere camerario gabelle salis civitatis florentie ultra alius ordinata denarios tres pro quarto quolibet salis siue saline quos denarios tres idem camerarius petere et recipere teneretur exceptis canouis et madionibus. Et quod idem camerarius deberet de predictis tenere computum separatum et quolibet mense remictere camerario sex mercantie sub penis ordinatis contra camerarios non remictentes debito tempore. Et quod dicti sex consiliarij dictam pecuniam solui faccient [*sic*] per stantiamentum fiendum per eos operarijs conventus sce crucis conuertendam dumtaxat pro constructione et perfectione dormitorij dicti conventus et non in aliam rem Et quod predicta haberent locum pro tribus annis inceptis die tertio decimo dicti mensis quo die dicta provisio obtenta fuit in consilio comunis Et quod dictum tempus trium annorum prorogarj non posset aut de nouo concedi nisi per provisionem deliberandam per dominos et collegia obtento partito inter eos adminus per trigintasex fabas nigras, et postea in consiliis opportunis Et postea die vigesimonono augusti anno Millesimo quadringentesimo trigesimoquinto dictum tempus prorogatum fuit pro annis tribus ut dictum dormitorium subsidio de dicta gabella recipiendo perfici posset Et quod dictum dormitorium iam perfectum est, Et quod ipsi cupiunt quod ecclesia predicta reparetur et ad pulchriorem formam reducatur et exhortati apluribus ciuibus, statuerint ad clementissimam dominationem vestram recursum hunc et de singularj gratia cum consensu nobilium virorum schiatte Ulberti de ridolfis et filippi Johannis de carduccis duorum ex viris venerabilibus collegijs auditorum suorum ad hoc examinandum assumptorum postulare prout inferius contenebitur, Quare vobis dominis supradictis pro parte predicta denotissime supplicatur et petitur qualiter vobis eisdem placeat et digneminj opportune prouidere et facere solemniter reformari quod etiam absque aliqua fide aut probatione de predictis uel ipsorum aliquo fienda, uel aliter requisita aut alia solemnitate seruanda, dictum capitulum et seu pars supradicte prouisionis obtente de mense Junij anno Millesimo quadringentesimo trigesimoterzio per opportuna consilia populi e comunis predicti vz die tertio decimo eiusdem mensis in consilio comunis continens in effectu quod dicta gabella seu impositio denarorum trium fp. [*florenorum parvorum*] pro quolibet quarto salis et saline tunc indicta tempore trium annorum in dicta provisione contentorum prorogari non posset seu denouo concedi nisi per prouisionem et deliberationem que obteneretur per dominos et collegia per trigintasex fabas nigras, et postea in opportunis consilijs et omnia et singula in dicto ca-

pitulo et seu parte prouisionis predicte contenta, ex nunc intelligantur esse et sint in totum suspensum et suspensa et vires non habere, et pro suspensis haberi debeat ad hoc duntaxat ut ea que infra post verba hec et sub infrascripto effectu et forma vz descripta erunt fierj possint ac prouiderj ordinarj deliberarj disponi statui et firmari si et inquantum obtineatur prius presens prouisio et per ipsam tollantur obstacula repugnanzie pene et preiudicia quecumque solum per prouisionem deliberandam per dominos priores artium et vexilliferum Justitie populi et comunis florentie, aut duas partes eorum Et demum in opportunis consilijs secundum numerum ordinarium duarum partium presentium in eisdem. Et de ipsa semel et pluri et quotiens et in genere et in spetie et qualitercumque fierj possit proposita etiam sine aliqua prima solutione aut interueniente uel sequente et sine alio numero fabarum nigrarum quam duarum partium Et quod aliqua ex dictis prohibitionibus obstaculis penis et preiudicijs uel repugnantijs locum non habeat nec aliqualiter con mictantur aut conmicti possint quoquomodo etiam pro ijs et in ijs de quibus infra dicetur sed habeatur et censeatur et haberj et censerj possit et debeat ac si dictum capitulum et pars prouisionis et obstacula et repugnantie et prohibitiones pene et preiudicia in ea contenta de quibus supra dicitur non fuissent nec essent inducta facta edita uel firmata sed habeantur penitus pro infectis in omnibus et per omnia, que omnia firmatis tamen iis de quibus infra scribetur et ipsis firmis stantibus redeant in suo pristino robore et vigore. Cum declaratione modificatione et intentione quod in casu quo presens provisio obteneatur fierj possint atque firmari prouiderj stabilirj et ordinarj per prouisionem sequendam que finalem effectum et conclusionem dispositionis continebit hec et sub infrascripto effectu et forma vz.

Quod quilibet sumens sal uel salinam a comuni florentino teneatur soluere pro dicta causa camerario gabelle salis civitatis florentie ultra alius ordinata denarios tres pro quolibet quarto salis siue saline quos denarios tres idem camerarius petere et recipere possit teneatur et debeat exceptis canouis et madionibus.

Item quod dictus camerarius de omni et toto eo quod pro dicta causa ad suas manus deuenerit teneatur retinere computum separatum et remictere quolibet mense camerario sex mercantie civitatis florentie id quod ut supra recipiet sub pena ordinata contra camerarios non remictentes pecuniam comunis debito tempore.

Item quod dicti sex consiliarj mercantie solvant et solui faciant dictam pecuniam per stantiamentum per eos fiendum supradictis operarijs sc̄i spiritus de florentia convertendam duntaxat pro constructione et seu refectione dicte ecclesie ut supra et non in aliam rem uel causam.

Item quod predicta locum habeant duntaxat tribus annis incipiendis immediate finitis tribus annis prorogationis facte fratribus seu operarijs ecclesie sc̄e. crucis pro perfectione dormitorii dicte ecclesie vz. die tertio decimo mensis Junij anni Millesimj quadringentesimj trigesimj nonj quo die finiet dicta prorogatio.

Super qua quidem petitione et omnibus et singulis in ea contentis dicti dominj priores et vexillifer habita super predictis et infrascriptis omnibus et singulis invicem et una cum officijs gonfaloneriorum societatum populi et duodecim bonorum virorum dicti comunis deliberatione solemnj et demum inter ipsos omnes in sufficientibus numeris congregatos in palatio populi flonentini premisso facto et celebrato solemnj et secreto scuctinjo ad fabas nigras et albas et obtento partito secundum formam statutorum et ordinamentorum dicti comunis eorum proprio motu pro utilitate comunis eiusdem et omni via iure modo et forma quibus magis et melius potuerint providerunt ordinaverunt et deliberaverunt die vigesimo mensis martij anno dn̄j Millesimo quadringentesimo trigesimo quinto Indictione quartadecima: Quod dicta petitio et omnia et

singula in ea contenta procedant firmentur et fiant et firma et stabilita esse intelligantur et sint et observentur et observarj et executionj mandarj possint et debeant in omnibus et per omnia secundum petitionis eiusdem continentiam et tenorem.

Non obstantibus in predictis vel aliquo predictorum aliquibus legibus statutis ordinamentis prouisionibus aut reformationibus consiliorum populi et comunis florentie obstaculis seu repugnantijs quibuscumque etiam quantumcumque derogatorijs penalibus vel precisis vel etiam si de eis vel ipsorum aliquo debuisset uel deberet fieri specialis mentio et expressa. Quibus omnibus intellegatur esse et sit nominatim et expresse specialiter ac generaliter derogatum. Et quod pro predictis vel aliquo predictorum supra in presenti prouisione contentis omnibus et singulis ecc. ut supra in prima prouisione huius consilij continetur usque ad finem prouisionis eiusdem.

Qua provisione lecta et recitata ut supra dictum est dictus dns prepositus ut supra per omnia dictum est proposuit inter dictos consiliarios super dictam prouisionem et contenta in ea. Super qua petiit sibi per omnia pro dicto comuni et sub dicta forma bonum et utile consilium impartirj postque illico dicto et proclamato in dicto consilio per precones comunis eiusdem ut moris est quod quilibet uolens uadat ad consulendum super prouisione et proposita supradicta. Et nemine eunte et ipso preposito de uoluntate consilii et consensu officij dominorum priorum et vexilliferi proponente et partitum faciente inter consiliarios dicti consilij numero CCXIIIJ presentes in dicto consilio quod cui placet et uidetur supradictam prouisionem et omnia et singula in ea contenta procedere et admictenda esse et admictj fierj observarj et executioni mandari posse et debere, et firma et stabilita esse in omnibus et per omnia secundum formam dicte prouisionis et contentorum in ea det fabam nigram pro sic. Et quod cuj contrarium uel aliud uideretur det fabam albam pro non. Et ipsis fabis datis recollectis segregatis et numeratis et processu per omnia secundum formam ordinamentorum dicti comunis et ipsorum consiliariorum uoluntatibus exquisitis ad fabas nigras et albas obtento partito secundum ut moris est repertum fuit CLVJ ex ipsis consiliarijs dedisse fabas nigras pro sic. Et sic secundum formam dicte prouisionis obtentum firmatum et reformatum fuit. Non obstantibus reliquis LVIIJ ex ipsis consiliariis repertis dedisse fabas albas in contrarium pro non.

(Archivio di Stato, Consiglio maggiore, Provisioni anno 1435 filza 126 (rosa) a. c. 447, 448 e 449)

Aus den vorstehenden Urkunden läßt sich nun folgender Verlauf der Angelegenheit des Neubaues entnehmen: Im März 1436 richten die Mönche von Santo Spirito an die Signorie die Bitte, es möge — nachdem die am 13. Juni 1433 von ihr für drei Jahre bewilligte und am 29. August 1435 für drei weitere Jahre, also bis zum 13. Juni 1439, erstreckte Umlage von einem Soldo pro Scheffel (drei Denare pro Viertel) verkauften Satzes zugunsten der Erbauung des Dormitoriums für S. Croce infolge der inzwischen erfolgten Vollendung gedachter Anlage disponibel geworden sei — diese Umlage zugunsten des geplanten Neubaues von Santo Spirito gewährt werden. Der Bitte wird mittels Provision vom 22. März 1436 entsprochen, mit der Einschränkung jedoch, daß die Einnahmen aus der fraglichen Umlage dem gewünschten Zwecke erst vom 13. Juni 1439 an (dem Ablauf des den Mönchen von S. Croce bewilligten Nutzungstermins) während dreier Jahre, also bis 1442, zugute kommen sollen. Infolgedessen wählen im April 1436 die Notabeln des Viertels von Santo Spirito im Verein mit den Mönchen des Klosters sechs Bauverweser (Operai), denen sie mitsamt den Sei di Mercanzia die Sorge für den vorzunehmenden Neubau übertragen. Diese nun beschließen, in Anbetracht der Unzulänglichkeit der zu gedachtem

Zwecke zur Verfügung stehenden materiellen Mittel vorderhand von dessen Beginn abzusehen, dafür aber die Beschaffung der letzteren möglichst zu fördern (es war Hoffnung vorhanden, daß die Signorie sich zu weiteren Beiträgen werde bereitfinden lassen) und sie inzwischen in einem besonderen Einnahmebuche, dessen Anlegung dem Notar der Bauverwesung aufgetragen ward, in Evidenz zu halten. Wenn hierbei von einem »tanto edificio« die Rede ist, so gestattet dies den Schluß, daß dazumal der Entwurf Brunelleschis schon vorlag. Er verdiente einesteils gewiß nicht nur gegenüber der bescheidenen alten Kirche, sondern im Vergleich zu allem, was Florenz bis dahin an Sakralbauten des neuen Stils aufzuweisen hatte, die ihm beigelegte Distinktion; andernteils aber ließ seine Größe und reiche Ausgestaltung den Beschluß gerechtfertigt erscheinen, nicht ohne Vorhandensein zum mindesten eines beträchtlichen Teiles der erforderlichen Mittel an die Ausführung zu schreiten.

Wie bald dies möglich wurde, darüber erhalten wir durch keinen urkundlichen Beleg aus den nächstfolgenden Jahren Aufklärung. Ganz sichere Kunde in dieser Beziehung gibt uns erst eine Provision vom 23. April 1445, die betreffs der Zuwendung der Salzumlage zu $^4/_5$ an S. Spirito und zu $^1/_5$ an S. Maria del Carmine für die nächsten zwanzig Jahre nach Ablauf der noch nicht zu Ende gegangenen fünf, für die jene Umlage schon ganz zugunsten des Neubaues von Santo Spirito vinkuliert sei (also nach dem Vorhergehenden vom 13. Juni 1447 an), gefaßt wurde. Hier begründen die Operaj von S. Spirito ihre Bitte um den fraglichen Zuschuß ausdrücklich mit dem Wunsche, »den Neubau, der in so vornehmer und ehrenvoller Weise begonnen und zum guten Teil ausgeführt sei, gehörig zu Ende führen zu können«. Sei es nun, daß die aus der Salzumlage gewonnenen Mittel, sei es, daß die Vorschüsse des Proveditore Stoldo Frescobaldi, von dessen Opferwilligkeit uns die Biographie des Manetti berichtet, die Inangriffnahme des Neubaues ermöglicht hatten — soviel steht nach dem Vorstehenden nunmehr fest, daß dieser zu einem nicht unwesentlichen Teil noch unter der unmittelbaren Leitung Brunelleschis ausgeführt wurde.

Der angezogene Beschluß der Signorie vom 23. April 1445 aber hat folgenden Wortlaut:

In Dei Nomine Amen. Anno Incarnationis dn̄j n̄rj χhu χ̄pi Millesimo quadringentesimo quadragesimo quinto Indictione octaua die vigesimo tertio mensis aprilis In consilio populi civitatis florentie [*folgt der weitere Text der Einleitungsformeln wie beim vorhergehenden Dokument, und sodann unter Punkt 2 der Beschlüsse:*]

Secundo: Provisionem infrascriptam super infrascriptis omnibus et singulis deliberatam et factam per dictos dominos priores et vexilliferum gonfalonerios societatum populi et duodecim bonos viros comunis florentie secundum ordinamenta dicti comunis que talis est vz: Magnifici est potentes dn̄j dn̄j priores artium est vexillifer Justitie populi et comunis florentie. Recepta quadam scriptura vulgarj eis exhibita pro parte operariorum ecclesiarum sc̄i spiritus est sc̄e marie del carmino de florentia cuius tenor talis est vz: per potere conducere al debito termine la nuoua opera della chiesa dj sancto spirito de firenze, la quale tanto nobile e honoreuole se [*si è*] principiata e gia in buona parte prodocta, e per dare perfectione anchora aquanto si resta afare nella chiesa di sc̄a Maria delcarmino che solo e dalla parte dinanzi alzare ilmuro e seguitare il tecto alla forma dellaltra parte, et oltra aquesto seguire il concio della faccia dinanzi e dellochio, che sara poj delle belle chiese che sieno in firenze, orche [= *sicchè*] si potrebbe quasi fare che fusse tanto accepto adio e alla sua sancta madre quanto e adornare e compiere i loro sacratissimj tempi, e oltre alla laude e honore che ne segue alla citta, sene debbe sperare chel nostro signore idio per sua

clementia e per intercessione della sua gloriossima [*sic*] madre ne concedera pace tranquillita e bene si alla comunita e si aqualunque in particularita, che ne dara fauore e cosi piaccia adio che sia, si provede

Checiaschuno che leuera sale o salina dal comune difirenze excepto canoue e madionj infra uenti annj proximj che seguiterano dopo i cinque annj pe qualj fu deliberato per santo spirito che continuamente durano debba pagare per ogni quarto di sale o salina che leuasse come si dice uno quattrino oltre aglialtrj pregi ordinatj etale pagamento si debba fare o rimettere alcamarlengo della gabella del sale di firenze, E tucto quello che del detto quattrino per quarto si riscotera e ouero perverra allemanj del detto camerlingho del sale difirenze nel detto tempo de detti ventj annj sintenda da essere e sia assegnato pe quattro quintj allopera de sc̄o spirito e per laltro quinto alla chiesa del carmino per fare solamente le dette opere elauorij ciaschuna del suo assegnamento predicto, e cosi pel detto camarlingho si debba dare e pagare, cio e iquattro quinti desancto spirito achi diliberassino glioperaj della detta opera de sancto spirito, elquinto delcarmino achi sideliberasse peglioperaj dessa chiesa delcharmino che petempi fussino, ogni sei mesi sotto lepene che negli ordinj sicontengono.

E che niuno chosì comunita oluogho come privata persona sipossa schusare per alcuno modo o vigore dipagare ildetto quattrino, ma per ogniuno indifferentemente excepto canoue e madionj si debba pagare e predetti venti annj e predetti cinque gia concedutj ogni exceptione rimossa, Salvi non dimeno ipacti aqualunche gliauesse. Et habita super his in uicem et una cum officijs gonfaloneriorum societatum populi et duodecim bonorum virorum dicti comunis deliberatione solemnj, Et demum inter ipsos omnes in sufficientibus numeris congregatos in palatio populi florentini premisso facto et celebrato selennj et secreto scructinjo ad fabas nigras et albas et obtento partito secundum formam ordinamentorum dicti comunis, Eorum proprio motu pro utilitate comunis einsdem, Et omni via modo iure et forma quibus magis et melius potuerint providerunt ordinaverunt et deliberaverunt die decimoseptimo mensis aprilis anno dn̄j Millesimo quadringentesimo quadragesimo quinto Indictione octaua: Quod dicta scriptura et omnia et singula in ea contenta procedant firmentur et fiant et firma et stabilita esse intelligantur et sint et observentur et observarj et executionj mandarj possint et debeant in omnibus et per omnia secundum scripture predicte continentiam tenorem et effectum.

Non obstantibus [*usw. wie in der vorhergehend mitgeteilten Urkunde vom 22. März 1436, mit dem Unterschiede, daß von den 207 Abstimmenden 148 mit ja, 59 aber mit nein votierten*].

(Archivio di Stato, Consiglio maggiore, Provisioni anno 1445, filza 136 (rosa) a c. 16v e 18.)

Mit dem dargelegten, aus den Urkunden gewonnenen Tatbestande über Beginn und Fortgang des Neubaues steht auch dasjenige, was uns der Bericht des Pistojeser Kodex der Vita des Manetti (s. oben S. 2) darüber erschließt, durchaus im Einklang. Es wird dort erzählt, Brunelleschi habe zuerst (d. h. gleich beim Auftauchen der Absicht eines Neubaues der Kirche im Jahre 1434) auf Wunsch der Operaj eine Zeichnung für den Grundplan derselben vorgelegt (fece un disegno, insul quale erano i fondamenti solo dello edifitio) und daran erläutert, wie er sich den Aufriß des Baues denke. Erst darauf hin, nachdem seine Idee die Billigung und das Gefallen der Proveditoren und Operaj gefunden, sei ihm der Auftrag erteilt worden, ein hölzernes Modell dafür anfertigen zu lassen (letzterer Umstand war schon aus anderen Nachrichten bekannt, s. unsre Monographie S. 199 Anm. 2). Er habe vorgeschlagen, die Fassade der Kirche gegen den Arno zu kehren, sei aber damit nicht durchgedrungen, und erst

als es zu spät war, habe man bereut, ihm nicht gefolgt zu sein. Der Meister habe sodann den Bau nicht bloß begonnen und für einige der Kapellen die Fundamente gelegt, sondern auch ihre Mauern noch bei Lebzeiten bis zu einer gewissen Höhe aufgeführt (che la cominciò e fondò qualche cappella e tironne un pezzo sù a sua dì). Interessant im Bericht des Pistojeser Kodex ist ferner auch das Urteil, das der Schöpfer des Werkes darüber geäußert haben soll: Quando Filippo hebbe fatto el modello e fondatone una parte egli usò in qualche luogo queste parole, che egli parera havere posto una chiesa secondo la sua intenzione in quanto al composto dello edifitio; sowie endlich die Meinung des Biographen selbst: e certamente se del modello e' non si usciva ella era cosa bella che per avventura — dalla materia in fuori (Backstein statt Quadermaterial) — ella non havera pari tra Christiani, nè ancora [*scil. ne ha*] con gli inconvenienti fattivi e consentitivi per altri. — Auch für die bisher bloß aus der Combination einiger Daten gefolgerte längere Unterbrechung der Arbeiten nach Brunelleschis Tode liegt nun eine direkte Bestätigung in folgendem Satze der neuerschlossenen Quelle vor: E datovi principio per le avversità della città per qualche anno poco vi si attese.

Die wenigen Belege für den Bau von S. Spirito, die dem zweiten Bande der Ricordanze des Francesco di Tommaso Giovanni zu entnehmen sind, der den Zeitraum von 1446—1461 umfaßt (ohne jedoch für die Jahre 1447—1459 etwas für unsern Gegenstand Wesentliches zu enthalten) stellen wir wie folgt zusammen (vgl. S. 200 unsrer Brunelleschibiographie):

Die V aprilis 1446.

Supradictj Operarij etc. deliberaverunt et stantiaverunt.

Johannj pieronjs[1]) lastraiuolo et sotijs flor. nonaginta aurj eisdem persolvendos postquam conduxerint in opera unam columpnam de quinque quas promiserunt perficere et conducere secundum pacta et promissiones per eos factas ut patet per publicum Instrumentum de pecunia dicte opere provenientes ab opera s. m.e del fiore per uno stantiamento dj fj. quinquaginta (a c. 9.t).

Dicta die XXV Januarij [*st. com. 1447*].

Supradictj Operarij stantiaverunt.

Johannj peronjs lastraiuolo conductorj quinque columnarum dicte opere quadraginta flor. pro parte dictarum columnarum. Et hoc quando conduxerit in dicta opera unam ex dictis columpnis cum sua perfectione ex denarijs renditis opere s. m.e del fiore proventus dicte opere (a c. 10.t).

Die IIJ Aprilis 1459.

Item conduxerunt in hedificationem hedifitij Antonium manetti legnaiuolum cum salario libr. otto pro mense pro toto tempore eorum officij et quod salarium intelligatur incepisse die p.o mensis novembris prox. praet. (a c. 13.t).

Zum Schlusse lassen wir noch die wichtigsten Zahlungsvermerke von 1471 bis 1496 folgen, die über die letzte Phase des Baues einiges Licht verbreiten. Sie sind zwei Rechnungsbüchern unter den Klosterakten entnommen, die sich über den angegebenen Zeitraum erstrecken (leider fehlen diejenigen für die vorhergehenden Jahre). Das erste dieser Bücher registriert die Zahlungen an die beim Bau beschäftigten Handwerker, ohne jedoch — mit den folgenden vereinzelten Ausnahmen — auch die Art der geleisteten Arbeiten näher zu präzisieren:

[1]) Vgl. über ihn weiter oben S. 13.

(fol. 3) 1472. Fabrio di mariotto e compagni charaiuolj a fiesole deono avere adj 13 dinovembre Ll. milletrecento cinquantadue ss. j.º pertantj fattoglj ritenere insullo stanziamento fatto loro detto dj di Ll. 1715 per 5 cholonne Ll. 1677 e Ll. 33 perla lavoratione e conciatura del resto delle dette cholonne da piero mellinj Ll. 1352 ſs. 1 d. —

(fol. 7) 1472. Tomaxo di pierone e c̄o[*mpagni*] deono avere adj XIIJ dinovembre 1472 Ll. ducentouna ſs. XIJ d. VIIJ fattoglj ritenere in sullo stanziamento fattoglj pergli operaj detto dj di Ll. 310 cioe Ll. 270 perla cholona e Ll. 33 per chonciatura dessa roghato ſer Franc° simj da piero mellinj e compagni posto piero dare in questo a c. 21 . . . . Ll. 201 ſs. 12 d. 8

(fol. 62) 1473. Piero di cecho delpiano di mugnone de avere adj 22 di marzo 1473 Ll. quarantaquatro sono pertantj fattoglj ritenere da piero mellinj peruno stanziamento fattoglj detto dj pergli operaj roghato Ser Franc.º semj sono per fattura emercie duno chapitello achompiuto nellopera . . . . . . Ll. 44 ſs. — d. —

(fol. 158) 1477. Simone di checho del chaprina de avere adj . . . . [*leer*] daghosto fj cinque Larghi e perluj da richo chapponj e qualj midette insulle due colonne e base e chapitellj glia fatte detto simone perla loggia miafarfare in firenze equalj dette apiero derossj detto recho . . . . Ll. 28 ſs. 10

(fol. 233) 1481. Papi del comparino fornaciaio presso alla lastra de avere adj 20 diluglio Ll. sessanta piccolj per tantj glistanziorono glioperaj insulle mezane campigianj per amattonare la tribuna cioe la croce delle qualj ciamandatj parte e delcontinuo a amandare . . . . Ll. 60 ſs. —

(Archivio di Stato, Conv. soppressi, S. Spirito, Libro Deb.ri e Cred.ri dal 1471 al 1481, N.º 127.)

Das zweite der in Rede stehenden Bücher enthält neben Vermerken über geleistete Zahlungen kurze Resümees über die Beschlüsse der Bauverweser; namentlich die letzteren geben wertvolle Aufschlüsse über den Fortgang der Arbeiten. Folgendes davon ist besonders hervorzuheben:

(fol. 14.v) 1477. Mercoledj adj 4 dimarzo. Raghunoronsj glispectabilj operaj e appresso stanzionorono Ll. dugento a simone del Chaprina per parte del resto delle cholonne.

(fol. 25.v) 1478. Lunedj adj 12 digennaio. Rhagunaronsj . . . . . E che posto su iltetto s' appianj sopra gliarchj in modo e choncj non abbino dampno e intanto piglieranno partito dove echome s' abbj apigliare forma alseguire ledificio.

(fol. 26.v) 1478, martedj adj 9 dimarzo. Raghunaronsj . . . . . etperloro partito appresso ordinorono et fermorono che posto su iltetto interamente siseguitj il raghuagliare gliarchj colle loro cornicj de dentro edipoj siseguitj sechondo mostra ilmodello insino alle cornicj che vanno djfuorj sopraltetto.

(fol. 27) 1478, lunedj adj 22 dimarzo. Giuliano da maiano de avere per br. XXXIIIJ.º di priete daconciare mando nellopera aognj sua spese Ll. dodicj.

(fol. 29) 1479 martedj adj 4 dimaggio. Raghunoronsj glispectabilj operaj . . . . . e del seghiure dellavorio dellatribuna sifermarono cheilmodello afatto salvj [*Salvi d'Andrea Barili, vgl. Vasari V, 7 n.º 2*] simostrj apiu intendentj reputatj architettorj et confermando quello stare bene quello siseghuitj sempre achostandosi enon sidisformandosi daquello difilippo ma seghuitando quello quanto sipuo.

(fol. 34) 1479, giovedj adj 23 di settembre. Raghunatosj . . . . . Eappresso chelle quatro chatene grosse si facciano per cignere latribuna grosse permodo sieno sufficientj et abastanza. E che pelmodello afatto salvj e sua faticha durata e avuto glipaghj e faccj buonj quello mi pare sia conveniente et in me [*d. h. den Proveditore Piero de' Rossi, den Schreiber der Aufzeichnungen*] laremissono.

(fol. 36) 1479 giovedj adj 4 dinovembre. Raghunanonsi .... e commissonmj chio abbia consiglio e parere sopralla cornice chessa [*che s' ha*] aporre depresente e auto ilparere elconsiglio chosj seghuitj.

(fol. 45ᵛ) 1480 Mercoledj adj 28 dimaggio. Sandro del richo da fiexole de avere Ll. cento lequalj siglj danno per parte delle pietre affacciate quadre per latribuna difuorj. [*Eine ähnliche Zahlung an denselben ist unterm 3. August 1480 eingetragen.*]

(fol. 51ᵛ) 1481 Venerdj adj 11 dimaggio. Raghunatisj ..... Eppiu sicontentorono chesisghombrj lamandorla della faccia nellopera dove sono larme delpopolo ecomune difirenze permetterle in luogho degno percontentare queglj della compagnia del pippione [*pigione*] e a richiesta di L.º dipiero demedicj huomo degnissimo.

(fol. 54ᵛ) 1481 Giovedj adj 27 disettembre. Raghunaronsj ..... Epiu fermorono che per bereggio [*beveraggio, Trinkgeld*] del coprimento della tribuna sidia asalvj capom.º delloscharpello Ll. XXV p[*iccoli*] e simile a giovannj di marino [*Giovanni Mariano, lo Scorbacchia, vgl. Vasari IV, 308 n. 3*] capom.º della chazuola [*Maurermeister*] eglj paghj piero derossj cioe Ll. 50.

(fol. 56) 1481 Sabato adj 12 digennaio. Raghunoronsi ..... E commissonmj simurasse la faccia della chiesa dinanzi tanto silochorino esassj sono nellopera [*d. h. die Fassade soll so weit aufgemauert werden, als der Vorrat des in der Opera vorhandenen Steinmaterials reicht*]. E appesso chio dessi ordine avere atempo nuovo equadronj perammattonare lachiesa per lacroce perhora effare elpregio.

(fol. 57) 1481 lunedj adj 11 dimarzo. Raghunoronsi glispectabilj operaj e perloro partita feciono deliberorno chellachiesa nuova avesse nella faccia dinanzi tre porte ognj nave una cioe le navj dallato una porta piccola largha br. 4 ealta br. 8 cioe quattro eotto ella porta grande cioe quella dimezzo sia largha br. sej ealta br. dodicj conognj adornamento piu che si puo equello perche avuto giudicio da quattro intelligentj chenon cisene trovoro piu e 3 sachordorono alle 3 porte uno solo disse le 4 edebbonsi segretamente et per commessione dedettj operaj cioe mº domenicho da prato, francesco di giovannj detto francione simone del chaprina questj siachordorno intutto alle tre portj. Solo Vettorio [*Ghiberti*] disse le 4 einchasa M.º Salvj e Antonio Sachj scharpellatore andorno alle 3 et didetto partito roghato Ser franc.º semj notajo dellopera e bernardo corbineglj disse ame piero derossj chenon sachorderebbe maj senon alletre porte e simile staldo freschobaldj ...... ecosi colnome dedio siseghuitera eassuo honore effurono tucti e 5 le fave nere edachordo.

(fol. 58) 1482 Martedj edj 7 dimaggio. Nella corte de S. N. magn.ⁱ sirimase che si murasse in sul muro della faccia dinanzi in modo che servisse alle 3 porte etcosi alle 4 porte et cosi disse siseghiterebbe Salvj ello scorbachia.

(fol. 59ᵛ) 1482 Mercoledj adj 31 diluglio. M.º Donato d' ant.º da Como de avere per resto di fj. XXIJ Larghi doro in oro per inbianchatura di tutta la croce [?] et della tribuna della chiesa. M.º polo di bert.º de vetrj de avere per tre ochj divetro nella tribuna lire CCC cinque ſs. diecj eperle due finestre grandi disopra alla tribuna Ll. 169 ſs. 12 d. 6.

(fol. 62) 1482 Venerdj adj 13 didecembre. Raghunaronsi ..... Sopralfatto del partito deglj 11 djmarzo alle porte non si fece nulla.

(fol. 63ᵛ) 1482 adj 15 dimarzo. Raghunaronsi ..... deliberorono che nella faccia dinnanzi sifacessj tre portj et non quattro chome dapiu savi uominj architettorj avevano avuto parere econsiglio. E che io [*d. h. Zanobj di Ser Jac.º Landj, der am 24. Januar 1482 st. fior. an Stelle Pieros de Rossi zum Provisore erwählt worden war*]

facessesj nel modo e forma che stava el modello fatto didette 3 portj per salvj capo maestro di detta opera e chosi medisono seghitassi chome appare didetto partito per ser franc.º simj not.º didetta opera sotto detto dj

(fol. 66ᵛ) 1483 adj 6 digiugno. Raghunaronsi . . . . . E adj detto stanziorono fj sej Larghi per dare epaghare a salvj dandrea chefece il modello delle tre porte rogato ser Franc.º simj e chosi commandaro ame paghassj.

(fol. 74) 1484 adj 13 dimaggio. Raghunaronsi . . . . . E piu detto dj a boccha midisono chenonseghuitassj il fare lavorare letre portj ecche amaestrj sidesse loro licenza insino atanto chealtro sidjliberassi.

(fol. 76ᵛ) 1484 Mercoledj adj 9 dimarzo. Raghunoronsj . . . . . E piu rimasono dachordo che dinuovo sapesino el parere di cittadinj dj 5 in 6 per quartiere sopra el pigliare partito dinuovo delle portj odj 3 odj 4 eche cifusino queglj architettorj cifusino che dj talopera navesino giudicio.

(fol. 79ᵛ) Raghunaronsi gli spettabilj operaj adj 24 daprile edjliberorono che adj 10 di maggio si facesse praticha di piu cittadinj dongnj quartiere e intendesisi dilor parere difare 3 portj o 4 portj e furono gliuominj che elesono 62 pertutta intutta ecche altempo lo lofacessj asapere loro roghato Ser macchario.

(fol. 80) 1486. E adj 24 daprile siraghunarono e sopradettj operaj edeliberorono che adj 10 dimaggio si facesse praticha dipiu cittadinj dongnj quartiere edaloro intendesse elorparerj difare o tre portj o quattro portj e feciono lelezione dicittadinj chenelesino 64 e ame chomisono che lo togliessj queglj architettorj che avesino didetta matteria migliore giudicio e queglj chavesino piu fama atale opera eche loro cifusino quando elnumero decitadinj cifusino eche daloro sintendesse laloro openione odj 3 porte odj 4 e inteso che cittadinj avesino daloro e loro parerj ceschuno diche dipoj lavoglia fare.

(fol. 80) 1486 giovedj adj 11 dimaggio. Raghunaronsj gli spettabilj operaj echonessoloro XLIJ cittadinj raghunatj insieme nel chapitolo di sto. spirito e detta chebbe bertoldo chorsinj lachagio[*ne*] ilperche loro gliavevano afatichatj chiamorone e maestrj architettorj che parlasino ongniuno e dicesse eloro parere difare o tre portj o 4 e parlato chebono gliarchitettorj eveduto chelopenione degliarchitetorj erano varj che chi diceva di 4 portj in variatj modj echequeglj chedicevano di 3 sachordavano auno modo medesimo e furono piu gliarchitetorj che disono di 3 che queglj delle 4 dipoj chebono parlato gliarchitetorj sudetti a cittadinj checascheduno dicesse loro parere sevolevano ristringnirsi insieme o sevolevano dire ongniuno di perse, achordoronsi checaschuno dicesse suo parere. E chomincio aparlare Mess. Luigj ghuiciardinj edisse infavore delle tre portj dipoj parlo Mess. Ant.º chanigianj e nondisse ne 3 ne 4 ma chesifacesse modello nella faccia muratj dj 3 o dj 4 equello chestesse meglio quello sipigliasse, dipoj parlo mess. tomaxo detj [*sic*] in favore delle tre epoj parlo Mess. domenicho bonsj echosj dimano inmano parlorono tuttj echi diceva di 3 echi di 4 echi dj fare modellj ecetto che maestro lodovicho che disse che maestro pagholo aveva detto che aveva sentito da pippo di ser brunellesco che le portj avevano aessere 4, ma in che modo avesino astare chenolsapeva, dipoj chebono parlatj tuttj glioperaj propuosono che metterebono questj tre modj — Il primo difare 3 portj elsechondo difare 4 portj el' 1/3 difare e modeglj e quello chavessj piu fave nere quello si pigliasse. E prima messono alpartito difare 3 portj edebbe XXX fave nere e XVIJ bianche, e poj misono chese ne faccj 4 edebbe VIIIJ fave nere e XXXVIIJ bianche, di poj misono difare e modeglj edebbe fave XXVIJ bianche e 20 nere, dove veduto chele 3 portj avanzorono rimasono che letre portj sifacesino.

(fol. 80v) 1486 giovedj adj 11 dimaggio. Raghunoronsj glioperaj e feciono partito dachordo con 5 fave nere che si facesse 3 portj echosj midettono chomesione ame Zanobj Landj proveditore chio facessi fare.

(fol. 91v) 1487 adj 3 dj decembre. Raghunaronsj ..... E apresso deliberorono eperloro partito vinsono che giovannj dimariano schorbaccia Capomaestro delopera esalvj dandrea Capomaestro deloscharpello si desse e paghassj acascheduno diloro Ll. XXV peruno cioe Ll. venti cinque per benservito e mancia di avere serato e chonpiuto lafaccia dinanzi della chiesa eposto iltetto. R[*ogat*].o Ser Machario detto.

E apresso djliberarono eperloro partito vinsono che a fruosino dj berto renaiuolo si desse epaghassj Ll. ventj picc. per tutta larena che insino aora seloghera perarenare e choncj sisono messi indetta opera eperbenservito emancia. R[*ogat*].o Ser Marchario.[1])

(Archivio di Stato, Com. soppressi, S. Spirito, Libro Debit.i e Credit.i dal 1477 al 1496, N.o 128.)

c) Das Oratorium von S. Maria degli Angeli

Zur Ergänzung des über diesen Bau Brunelleschis in unserer Monographie S. 234 ff. Gegebenen tragen wir hier die Beschreibung nach, die der Geschichtschreiber des Kamaldulenserordens Fra Agostino Fortunio davon entwirft (s. S. 238 Anm. 1). Nachdem er die Geschichte der Begründung des Baues, wie wir sie am angeführten Orte dargelegt, vorgetragen hat, fährt er folgenderweise fort:

Cum autem negotium aedificationis uarijs rebus urgentibus, nullum sortiretur effectum, anno 1434 urgente rem Ambrosio Generale, impetratur Apostolica auctoritate, ut Monasterium in insigne Templum uerti liceat: emuntque Consules Mercatorum a Monachis Angelorum solum horti in compito Campacij, qui emptus fuerat a filijs Joannis Andreae Lippij. Cumque necesse esset occupari uiam communem pro platea Templi, permittitur id fieri decreto Officialium Turris, cum declaratione, ut nulli omnino hominum ibi unquam aedificium ponere liceat. Porro inchoato Templo, iactis fundamentis, dum opificium in altum protenditur, supremus Magistratus Ciuitatis pecunias mutuo acceptas usibus publicis adiudicat, & Fabrica imperfecta remanet, ut cernitur usque ad annum 1503. Quo demum tempore, instantibus Monachis, tectum superponitur ſtatuiturque, ut Consules ter in anno scilicet singulis exaxtis mensibus quatuor, Anniuersarium pro Animabus ipsorum testatorium ex pecunijs, quae superfuerant, in Templo Angelorum fieri curent sumptibus Artis, diuinisque intersint officijs.

Porro Templi positio admiranda fuit, utpote quae Philippi Brunelleschij insignis Architecti graphis extitit. Voluit quippe Templum construere, quod inferius formam octangularem praeseferret, tantae magnitudinis, ut ab una ad aliam parietum faciem esset spacium cubitorum 29. et ab angulo ad angulum 31. & cuique faciei inesset Sacellum ouatum, seu Capella latitudinis ulnarum decem & unius quarti. Ex quarum latitudine pateret aditus ex uno in aliud Sacellum per Januam unius cubiti cum dimidio, uel circa. Erigens se a terra ispsa moles protendi debuit in altum cubitos 46. cum dimidio, ad perueniendum e terra ad laternae usque oculum. Capellae columnis, ac parastadibus cubitorum decem & triniquarti ornatae mirum spectaculum exhibent:

[1]) Hieran schließen sich, mit dem 27. Juni 1488 beginnend, die Vermerke betreffs Ausführung des Sakristeibaues. Wir haben sie als Beleg unsres chronologischen Prospekts zum Leben und Werke Giulianos da Sangallo im Beiheft zum Jahrgang 1902 des Jahrbuchs d. K. Preuß. Kunstsamml. S. 30 und 31 abgedruckt.

extolluntque se a primo pauimento ad suam maiorem altitudinem cubitos duos ac uiginti. Ab exteriori autem Templi parte intentio ingeniosi Architecti fuit, ut compartitis in duplum parietum faciebus, idest in parteis (sic) sexdecim, ederetur nisi perfectum, saltem ex parte rotundum Aedificium: in cuius binis quibusque faciebus unitis uacuum remaneret, ut maiori studeret pulcritudini. A sua planicie ad primum usque Cappellarum stillicidium cubitos 22. in altum se extollens, cum honeste penderet, ad secundum subgrundae superioris motum sese efferebat, quae a planicie sua ascenderet cubitos circiter 35. & pendiculo idoneo perueniret ad laternae oculum ab exteriori parte. Adornauit item pulcherrimis Coronis, uanis oculis, fenestris, descensibus atque ascensibus suam magister aedificationem, ut uidere est. Principalis Janua Templi Orientem uersus respicere: Chorus cum Capellis Occidentem cocleata scala, per quam omni circuitur Opificium, in ascensu a sinistris ipsius portae posita. Quousque uero ducta Fabrica conspicitur, altitudo illius ad cubitos circiter decem & octo, seu etiam inaequabiliter erecta, & imperfecta, artificium mirabile undique repraesentat: consistuntque parastadae, atque columnae ex sereno, bibuloque lapide egregie elaboratae. Id opificium sic imperfectum cogitauerat nostris diebus perficere Cosmus Medices Magnus Etruriae Dux, sed cum uererentur patres ex eo opere imaginem antiquae obseruantiae temerari posse, cum patere debuisset Templum Mulieribus contra uetustissimam legem loci indemnitati illorum consulere satius esse duxit.

(Augustinus Fortunatus, Historiarum Camaldulensium pars posterior. Venetiis 1579, Liber III, Capit. 19, p. 128—130: De Templo Scholariorum ad Angelos imperfecto.)

6. ZUM BAU DES INNOCENTIHOSPITALS

Die S. 562 unserer Brunelleschibiographie dargelegte Ansicht über das ursprüngiiche Aussehen der Fassade des genannten Bauwerks — wonach die beiden an die Säulenloggia unmittelbar anschließenden Endfelder von Brunelleschi nicht als Bogendurchgänge (nach Via Colonna und dem zweiten Hof des Hospitals), wie sie gegenwärtig bestehen, sondern als volle, nur von je einer Tür[1]) durchbrochene und von Pilastern gesäumte Mauerflächen geplant und auch so ausgeführt waren — findet Bestätigung in einer Zeichnungsskizze Fra Bartolommeos in den Uffizien (ausgestellt im ersten Saal der Handzeichnungen, Rahmen 134 Nr. 45?) mit einer Ansicht von S. Maria de' Servi und vom Innocentispital von der Mündung der Via de' Servi aus genommen. Hier schließt die Säulenhalle des letzteren Baues (die fälschlich bloß mit sieben Arkaden dargestellt ist, statt der neun, die sie in Wirklichkeit hat) an beiden Enden mit einem von je zwei Pilastern eingerahmten und bloß von einer Tür durchbrochenen vollen Wandfelde ab (dasjenige gegen Via Gino Capponi già S. Sebastiano ist wegen davor gezeichneter Gebäude nur zum Teil sichtbar; und von dem am entgegengesetzten Ende gegen Via del Castelluccio angefügten Felde mit dem umgebrochenen und vertikal hinabgeführten Architrav ist nichts zu sehen).

Den unumstößlichen Beweis für die Richtigkeit unserer fraglichen Meinung liefert aber die S. 253 erwähnte Ansicht der Innocenti in ihrem Zustande vor der Restauration des Jahres 1819, wie sie Bruni seinem S. 250 Anm. 2 angezogenen Buche beigegeben hat. Sie zeigt den Bogendurchgang zur Via Colonna, wie er in Wirklichkeit besteht, ohne daß jedoch an dessen äußerem Pilaster der Architrav hinabgeführt

[1]) Es sind die »porticciule piccholine cioe aogni testa delporticho una«, die bei der Vergebung der Arbeiten angeführt werden (s. S. 561).

wäre, und ohne daß sich links vom Bogendurchgang der Bau noch in einem Felde, wie heute, fortsetzte. An dem Ende gegen Via del Castelluccio folgt hingegen auf die letzte Arkade der Säulenhalle zuerst ein von zwei Pilastern (ohne begleitende Säulen) eingefaßtes Wandfeld, durchbrochen von einer Tür mit Flachgiebel (darüber ein leeres Medaillon) und von zwei kleinen Fenstern zu seiten derselben. An das Wandfeld schließt sich nach rechts nochmals ein weiteres, durch einen Pilaster begrenztes Feld, und an der Außenseite des Pilasters ist der Architrav, der das erste vom zweiten Geschoß scheidet, umgebrochen und herabgeführt. In diesem äußersten Felde ist unsymmetrisch, nicht in der Mitte, bloß ein kleines Fenster mit einem Guckloch darüber angebracht. Die Basen der Pilaster ruhen auf Sockelpostamenten von der Höhe des Portikusniveaus, die Tür des ersten Wandfeldes aber geht bis auf das Niveau des Platzes herab.

Die heutige Anordnung der Fassade stammt sonach erst von der Restaurierung des Jahres 1819 her: damals wurde am rechtseitigen Ende der Bogendurchgang (nach dem Muster des schon bestehenden zur Via della Colonna) hergestellt, die Tür und das Medaillon des ehemaligen Wandfeldes in das Feld zu äußerst rechts versetzt und zu äußerst links über den Durchgang zur Via Colonna hinaus ein dem äußersten rechten Felde ganz gleiches angefügt.

Was den Zeitpunkt der Herstellung des Bogendurchgangs zur Via della Colonna betrifft, so geben die beiden folgenden Urkundenvermerke Zeugnis dafür, daß zu Ende des XV. Jahrhunderts an seiner Stelle noch das Wandfeld mit einer Tür bestand:

1495. Addì 20 marzo li SS.ri Priori dell' Arti e Domenico di Bernardo Mazzinghi Gonfaloniere di Giustizia ordinorno per comune consiglio che si facesse precetto a' Consoli di Por S. Maria et alli Operai dell' Innocenti, che aprino e faccino aprire una Porta che li detti Operai havevano chiusa al principio della strada fatta di nuovo lungo l' Innocenti [*es war die heutige Via della Colonna, dazumal mit dem Namen Via Laura belegt*], che và dalla Nontiata al Cestello [*S. Maria Maddalena de' Pazzi*], si come s' andava prima con dichiaratione anco che non si possa chiudere più, se prima non venga da essi determinato in contrario.

(Arch. di Stato, Arch. Cisterciense C. XVIII, vol. N.o 17 e 18 a c. 62.v)

Un pezzo di terra tra detta via ventura [*heute Via Laura*] ella via laura [*jetzt Via della Colonna*] la quale [*d. h. die Straße*] e dirimpetto alla porta de nocentj al presente riserrata, e da detta porta insino alla chasa del chanto che volge a horbetello [*Orbetello, das 1372 gegründete Hospiz für arme Frauen in Via della Pergola*] dirimpetto alospedale denocentj e restavj.

(Arch. di Stato, Portata degli eredi di Lorenzo de' Medici del 1498, S. Giovanni, Leon d' oro, f. 99 (verde) a c. 455)

In gleichem Zustand befand sich die Fassade auch noch ein Jahrhundert darauf, wenn wir dem 1584 von dem Olivetanermönch Don Stefano Buonsignori herausgegebenen Plan von Florenz Glauben schenken dürfen[1]): auf ihm sehen wir den Zugang zur Via della Colonna immer noch durch eine Wand mit einer Tür und einem Fenster darüber verschlossen.

Bald darauf scheint an ihre Stelle der Durchgangsbogen getreten zu sein; zum mindesten sehen wir heute an den Schlußsteinen des inneren und äußeren Bogens die Jahresdaten 1599 und 1600 eingemeißelt.

[1]) Neuerdings veröffentlicht von Jodoco del Badia, Pianta topografica della città di Firenze di Don Stefano Buonsignori dell' anno 1584, Firenze 1899 (Estratto dagli atti del III.o Congresso Geografico italiano, Firenze 12—17 aprile 1898).

Hiernach berichtigt sich das S. 563 dafür angegebene Datum (zwischen 1480 und 1525). Übrigens ist das dort allegierte Argument nicht stichhaltig: die vier Medaillons mit Wickelkindern in den beiden Durchgangsfeldern sind nicht von Andrea della Robbia, sondern modern (in der Ginorischen Fabrik zu Doccia verfertigt) und erst nach der Restaurierung im Jahre 1819 eingesetzt, weshalb sie auch auf der obenerwähnten Ansicht bei Bruni fehlen[1]). Das Medaillon mit dem Marmorwappen der Arte della Seta als Protektorin des Hospitals im äußersten linken Felde ist dagegen das alte, 1439 für die Fassade verfertigte[2]); es wurde bei der ebenerwähnten Restaurierung auf den dazumal angefügten Anbau versetzt. Die Stelle, die es ursprünglich eingenommen, läßt sich nicht bestimmen; aus Brunis Buch ist nichts darüber zu entnehmen[3]).

7. ZUM BAU DES PALAZZO DI PARTE GUELFA

Als wir unsere Brunelleschibiographie verfaßten, waren wir betreffs des in Rede stehenden Bauwerks ausschließlich auf die Nachrichten angewiesen, die Manetti (oder wer sonst der Autor sein mag) in seiner Vita darüber aufgezeichnet hat. Seither ist uns in einigen der Bände, die als Rest des einst so bedeutenden Archivs der Parte Guelfa im florentinischen Staatsarchiv aufbewahrt werden, eine wichtige Quelle zur Baugeschichte ihres Palastes erschlossen worden.[4])

Ein Großfolioband von 48 Pergamentblättern (bezeichnet Archivio dei Capitani di Parte, Provisioni diverse N.º 783) enthält die von Antonio di Ciecchi Guarienti, dem Koadjutor des Kanzlers und Notars der Parte Guelfa geschriebenen Protokolle über die im Zeitraum vom 26. Februar 1417 (st. fior.) bis 25. Oktober 1426 gefaßten Beschlüsse.

Da lesen wir auf fol. 26ʳ die folgende Entschließung vom 17. September 1422:

In Dei nomine Amen. Anno Incarnationis Domini nostri yhu xpi. Millleximo quadringenteximo vigeximo secundo, Ind. quinta decima secundum cursum et morem notariorum civitatis florentie die decimo septimo Mensis Septembris in consilio Centum virorum Inclite et xpianissime partis guelforum civitatis predicte, et die decimo octavo dicti Mensis Septembris in Consilio Sexaginta virorum partis predicte Mandato Magnificorum Dominorum Capitaneorum dicte partis offitio presidentium Domirettorum partis

[1]) Ihre moderne Faktur macht sich auch an der Zusammensetzung kenntlich: während die Medaillons Andreas sämtlich aus sechs und mehr radialen Stücken um das Wickelkind herum bestehen, ist bei den vier modernen das Rund des Medaillons aus bloß vier Stücken um das mittlere fünfte mit dem Putto hergestellt.

[2]) Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 576.

[3]) Die Beschaffenheit des Materials läßt keinen Zweifel am Alter der Arbeit zu: der weiße Marmor des Grundes hat den warmen gelben Ton jahrhundertealten Bestandes, der rote Marmor der Torsäulen und des Bogens ist verwittert, die bronzenen Beschläge und Riegel des Tores selbst mit grüner Patina überzogen.

[4]) Aus der gleichen Quelle hat jüngst Jodoco del Badia die Geschichte der älteren ursprünglichen Residenz der Parte Guelfa in Via delle Terme urkundlich dargelegt in seiner Schrift: Il vecchio palazzo della parte guelfa (veröffentlicht im Bullettino dell' Associazione per la difesa di Firenze antica, Fascicolo III.º, Firenze 1902). Hiernach befand sich schon 1277 das Amtslokal der Behörde in Via delle Terme neben der Kirche S. Maria sopra porta. Für dessen Erweiterung wurden 1319, 1359 und 1370 Grundankäufe von Privaten vorgenommen, der Platz für den neuen Palast an der Ecke von Via delle Terme und Via di Capaccio aber 1377 von Francesco und Matteo Cavalcanti um 220 Gulden erworben. — Was wir nachstehend über dessen Bau ausführen, haben wir schon im 4. Heft des obengenannten Bullettino (Firenze 1904) kurz resümiert.

predicte requisitione more solito congregatorum. Quorum Dominorum capitaneorum nomina sunt ista vz. [*folgen die Namen*]. In palatio dicte partis totaliter adprobata admissa et acceptata fuit infrascripta provisio cujus quidem provisionis tenor talis est vz.

Et primo provisionem infrascriptam deliberatam et factam super infrascriptis omnibus et singulis per dictos dominos capitaneos priores pecunie et secretarios credentie dicte partis que talis est vz [*videlicet*].

Ut incepta pro honore dicte partis in hedifitio et constructione palatii partis eiusdem celeriter perficiantur. Magnifici et Spectabiles domini capitanei dicte partis habita super his invicem et una cum offitiis priorum pecunie et secretariorum credentie dicte partis deliberatione solempni . . . . . [*omissis*] deliberaverunt die quarto mensis Septembris predicti quod

Omnes et singule quantitates pecunie que debebuntur infuturum dicte parti usque in quantitatem florenorum Mille ducentorum occasione pensionis possessionum dicte partis posite [*sic*] in civitate florentie perveniant ad manus infrascripti civis florentini eligendi per dominos capitaneos et eorum collegia et officiales muraglie vel duas partes eorum aliis etiam absentibus inrequisitis mortuis vel remotis aut quomodolibet impeditis cuius eligendi offitium et seu exercitium duret per annum a die electionis proxime secuturum . . . . . [*omissis*]

Et quod dominus camerarius teneatur et debeat omnem pecunie quantitatem que ad suas manus perveniet dare et solvere cui et quibus stantiatum fuerit per operarios muraglie vel duas partes eorum semel et pluries et ad exitum ponere licite et impune recipere tamen debentibus occaxione dicti hedifitj palatij supradicti. Et omne residuum quod in suis manibus remaneret infra octo dies a die sui depositi officii numerandos consignare teneatur Camerario dicte partis sub pena quarti pluris.

Da in den Beschlüssen, die dem vorstehend wiedergegebenen in unserem Bande zeitlich vorangehen, von der Wahl der »Offitiales Muraglie«, d. h. der Operai, die der Ausführung des Palastbaues vorstanden, nichts zu lesen ist, so muß diese vor dem 26. Februar 1418 erfolgt und letzterer zu dieser Zeit wohl schon im Gange gewesen sein. Denn vier Jahre darauf wird ja durch unseren Beschluß die schnelle Weiterführung des Begonnenen bestimmt, und es werden dazu vorläufig 1200 Goldgulden aus den Einkünften der Parte Guelfa angewiesen.

Das aber erscheint, wo nicht unzweifelhaft, so doch wahrscheinlich, daß es sich dabei noch nicht um das von Brunelleschi entworfene Hauptgeschoß, sondern um das ebenerdige Stockwerk handelte, das laut Manetti »nach dem Plan und unter der Leitung von Meistern, die für gewöhnlich zu solchen Arbeiten verwendet und zu jener Zeit als die besten geschätzt waren« ausgeführt wurde. Es ergibt sich dies nicht nur aus dem Wortlaut unseres Dokuments, das bloß von einem »begonnenen«, nicht von einem, bis zu gewissem Grade der Vollendung gediehenen Bauwerk spricht, wie es doch hätte tun müssen, wenn schon die Errichtung des oberen Stockes in Frage gestanden hätte. Es folgt mehr noch aus der durch die weiterhin mitzuteilenden Urkunden erhärteten Tatsache, wonach an dem Palaste bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus gearbeitet wurde und er trotzdem in unvollendetem Zustande auf uns gekommen ist. Ist es da wohl berechtigt, anzunehmen, daß auf die Aufführung des Hauptgeschosses der ganze Zeitraum von vierzig und mehr Jahren sollte verwendet worden sein?

Aber auch die nächstfolgende Aufzeichnung unsrer Quelle betreffs der Fortsetzung des Unternehmens läßt uns im ungewissen, ob dabei der Bau Brunelleschis oder der

seiner Vorgänger in Frage stehe. Es ist ein Beschluß vom 28. November 1425 folgenden Wortlauts:

(fol. 34v) In Dei nomine Amen. Anno incarnationis Domini nostri yhu xpi Milleximo quadringeximo vigeximo quinto Ind. quarta secundum cursum et morem notariorum civitatis Florentie, die vigeximo octavo mensis Novembris [*folgt die Eingangsformel wie bei dem von fol. 26r vorstehend wiedergegebenen Beschluß*] in palatio dicte partis totaliter approbata admissa et acceptata fuit infrascripta provisio . . . . . cuius quidem provisionis tenor talis est vz. [*es folgen nun sechs Absätze, enthaltend Beschlüsse in verschiedenen Angelegenheiten der Parte, und hierauf:*]

(fol. 37r) Septimo . . . . . Incepta pro honore partis et perfectione novi Palatii Partis eiusdem ad celerem expeditionem reducere et recipere debentibus propterea satisfieri cupientes Magnifici et Spectabiles domini capitanei dicte partis habita super hijs invicem et una cum officiis priorum pecunie et secretariorum credentie dicte partis colloquio tractatu et deliberatione solempnj. Et demum inter ipsos omnes in sufficientibus numeris congregatos in palatio dicte partis premisso facto et celebrato inter eos omnes solempnj et secreto scruptinio ad fabas nigras et albas et obtempto partito secundum ordinem dicte partis providerunt ordinaverunt et deliberaverunt die vigeximo quarto dicti mensis Novembris quod

Camerarius dicte partis presens et qui pro tempore fuerit de pecunia dicte partis ad eius manus perventa et seu perventura possit teneatur et debeat dare et solvere officialibus muraglie et hedificij palatij dicte partis in quo cohadunantur domini Capitanei eiusdem partis aut duabus partibus eorum illam pecunie quantitatem que stantiata aut deliberata fuerit semel aut pluries per dominos Capitaneos et eorum collegia vel duas partes eorum aliis absentibus et seu presentibus et contradicentibus mortuis vel remotis inrequisitis aut quomodolibet impeditis et ad exitum dicte partis ponere et describere licite et impune.

Da das vorstehende Dokument von der »perfectio novi Palatii« (im Gegensatz zu der »constructio« des Beschlusses von 1422) spricht, so ist es indessen nicht allzu gewagt, daraus zu folgern, daß im Jahre 1425 das Hauptgeschoß nach Brunelleschis Plan begonnen war, oder nicht lange darauf in Angriff genommen ward. So wird denn durch das Zeugnis der Urkunden das Ergebnis unserer früheren, auf Manettis Biographie und stilkritische Prüfung gegründeten Ausführungen bestätigt: der Palazzo di Parte Guelfa ist zeitlich an dritter Stelle in die Liste der architektonischen Schöpfungen Brunelleschis einzureihen — nach dem 1419 begonnenen Innocentihospital und der 1421 in Angriff genommenen Kirche S. Lorenzo.

Was nun den weiteren Verlauf der Bauausführung anlangt, lassen uns unsre Urkunden für eine Reihe von Jahren im Stich. Der Band nämlich, der die Beschlüsse des Kollegiums in den Jahren 1427—1437 verzeichnete, ist verloren gegangen und nur noch der folgende von 1438 bis 1458 reichende erhalten (bez. Squittinie e Provisioni de Capitani di parte dal 1438 al 1458, N.º 782). Da entnehmen wir denn einer am 6. November 1442 gefaßten Entschließung, daß an dem immer noch nicht zum Abschluß gebrachten Werke in den letzten vier Jahren überhaupt nicht gearbeitet worden war, weil die Mittel der Parte Guelfa durch die ihr vom Staat auferlegten außerordentlichen Auflagen vollständig in Anspruch genommen waren. Nun soll aber der Bau wieder gefördert, und zu diesem Zwecke sollen zwei Dritteile sämtlicher bis zu Ende Oktober 1442 eingelaufenen Aktivforderungen verwendet werden (ein Terminus a quo ist im Beschluß nicht angegeben). Folgendes ist der Wortlaut der fraglichen Deliberation:

(fol. 14r) Advertentes Magnificj dn̄j capitanej Inclite partis Guelforum civitatis florentie quod jam multis et multis annis elapsis datum fuit principium et ordinamentum constructionj et edificio palatij Inclite partis Guelfe civitatis Florentie cuj constructionj et edificio nondum data fuit expeditio et quod a quatuor annis circa in dicta constructione et edifitio dicti palatij non fuit data aliqua operatio perfectionis, quod processit propter inormes expensas intratas a dicto tempore citra per comune flor.e dicte universitatj et partj Guelforum, Et desiderantes circha operam et perfectionem dicti edifitij dicti palatij salubrj remedio providere pro honore et exaltatione dicte inclite partis Guelforum et universitate [*sic*] predicta, habito invicem [*folgen die gewöhnlichen amtlichen Formeln, wie oben*] . . . . . statuerunt quod

Omnibus et singulis quantitatibus pecunie et florenorum auri in quibus pars et universitas Guelforum est et apparet creditor quorumcumque personarum et quibuscunque decretis usque ad per totum mensem octobrem proxime preteritum 1442 exceptis pagis creditorum montis dicte partis due partes ex tribus partibus dictarum huiusmodi quantitatum dictorum huiusmodi debitorum dicte partis usque ad per totum dictum mensem octobrem proxime preteritum 1442 exceptis pagis creditorum montis dicte partis intelligantur esse et fiat [*sic*] assignata fabrice dicte constructionis et edifitij dictj palatij dicte partis, et operariis dicti edifitij. Et ex nunc prout ex tunc dictas huiusmodi duas partes ex tribus partibus dictarum huiusmodi quantitatum pecunie et florenorum auri in quibus ut profertur dicta pars et universitas Guelforum est et apparet creditor ut supra dictum est usque ad per totum dictum mensem octobrem proxime preteritum 1442 exceptis dictis pagis montis ut supra dictum est assignaverunt et per assignatas deinceps haberi voluerunt in dictam fabricam dicte constructionis et edifitii dicti palatij dicte partis et operariis dicti edificij [*es folgen Bestimmungen für den Schatzmeister über die Ausführung der vorstehenden Anordnungen und Straffeststellungen für den Fall ihrer Nichtbeachtung und sodann der Schluß mit dem Datum*]: die VJ novembris 1442 obtempta per c̄ap[*itaneos*] et collegium per triginta fabas nigras et X albas.

Die Mittel für die Vollendung des Palastes werden sogar in einem, drei Jahre darauf, am 14. Mai (bzw. 13. Juni) 1445 gefaßten Beschluß noch erhöht, indem der volle Betrag sämtlicher Eingänge, die zugunsten der Parte Guelfa nicht nur von seiten der Privatschuldner vom letzten Oktober 1444 an, sondern auch aus dem Monte Comune (der Staatsschuldenverwaltung) bis Ende August 1445 einlaufen würden, dem fraglichen Zwecke überwiesen wird. Außerdem soll der Überschuß aus der Miete der Häuser und Gründe der Parte Guelfa nach Abzug ihrer laufenden Ausgaben, im Betrag von ungefähr 330 Goldgulden jährlich, die gleiche Verwendung finden und es sollen diese Bestimmungen für die nächsten fünf Jahre Gültigkeit behalten. Wir ersehen hieraus, daß der Bau noch lange nicht fertig war, da dafür so bedeutende Mittel flüssig gemacht wurden. Die in Rede stehende Provision aber lautet wie folgt:

(fol. 33r) 1445 die XIIIJ maij. Iterum die X.o tertio Junij 1445 excepto capitolo »celata« [*s. unten das drittfolgende Alinea*]. Magnificj e gloriosi capitanj ecc. insieme coloro collegi deliberorono ecc.

Imprima che tucti e ciaschunj creditj della detta parte cosi vechj come nuovj equalj siano arischuotere da debitorj della detta parte, excepto la pagha del monte per insino atucto ilmese dottobre 1444, prima paghatj tuttj e ciaschuno che dovesse ricevere dalla detta parte e ognj spesa della detta chasa per infino a detto dj ultimo del mese dottobre 1444, s'intendino essere e sieno assegnatj alla detta muraglia e ufitialj dessa. E per dettj uficialj o per chi e commetteranno si possino e debbino

rischuotere dadettj debitorj. E che delle predette cose tenghino libro separato, E che per loro o per chi e' commetteranno si rischuotino, E che dalloro direttamente o indirettamente inalcuno modo nonsi possino torre.

Item chetucto quello che resta arischuotere o restare dagluficialj delmonte del comune difirenze oloro chassiarj perle paghe donj o interessi deccaditj [*sic*] del monte della detta parte descripti sopra ilmonte coē [*comune*] del comune di firenze atempi passatj e per insino atucto ilmese daghosto 1445, s'intenda essere esia assegnato alla detta muraglia come disopra insubsidio dello hedificio predetto·

Item che una celata fornita d' ariento laquale fu fatta per la detta parte per donare almagnifico capitano pietro giampaolo [1]) sidebba vendere per edettj chapitanj, E·che il ritratto [*Erlös*] dessa sia assegnato alla detta muraglia come disopra, conquesto chenon possino vendere laquila e il dragho chesono sopra ladetta celata [*dieses Alinea ist durchgestrichen, in margine ist dazu bemerkt:* non fuit propostum presens capitulum ideo cancellatum].

Item considerato che la chasa della detta universita deguelfi a dentrata ciaschuno anno si dipigionj dichase ebotteghe si etiamdio difittj di possessionj la quantita di fj 1430 doro o circha, E a dispesa ciaschuno anno fj 1100 o circha, Deliberorono che chiaschuno anno nel fine dellanno prima paghate tutte e ciaschune spese della detta chasa cosi peministrj della detta chasa come per qualunche altra chagione e cosi ordinaria come exordinaria, Quello che sopra avanczasse sintenda essere e sia assegnato alla detta muraglia in aumento delledificio predetto.

E tutte le predette cose e ciaschuna desse ferono e vollono che avessono luogho per tempo di cinque annj proxime futurj enon piu.

Die vorstehenden liberalen Beschlüsse des Kollegiums hatten indes keine Folge und somit auch der Bau keinen Fortgang, da die Staatsschuldenverwaltung sowohl ihre eigenen fälligen Zinsen als auch diejenigen der durch sie verwalteten Privatschuldforderungen der Parte Guelfa während der zwei folgenden Jahre nicht an den Schatzmeister der letzteren abführte. Dies veranlaßte das Kollegium am 10. Mai 1447 zu einem neuerlichen Beschluß, womit die Bestimmungen der Deliberation von 1445 erneuert, die alljährlich aus den in Zukunft einlaufenden Zinszahlungen des Monte Comune an den Bau des Palastes zu wendende Summe jedoch auf 800 Goldgulden beschränkt wurde:

(fol. 46r) Item considerantes quod temporibus retroactis per opportuna consilia dicte partis fuit factum quoddam assignamentum hedificio palatij dicte partis vz. quod quolibet anno dictum hedifitium haberet de pagis creditorum montis dicte partis florenos ottingentos aurj pro dando perfectionem dicto hedifitio, Et considerantes quod propter inobservantiam dicti assignamentj dictum hedifitium non potuit habere nec habuit suam perfectionem ex eo quia comune florentie et seu offitialis montis temporibus retroactis non rediderunt dicte parti pagas creditorum dicte partis, propter quod inde factum subscriptum assignamentum de anno 1445 et die quinto mensis Junij dictj annj in consilio del 60 dicte partis, Inter alia fuit assignatum dicto hedifitio dictj palatij, quod in fine cuiuslibet annj primo et ante omnia solutis omnibus et singulis expensis dicte partis tam ministrorum quam etiam quacumque alia causa, et tam ordinaria quam extraordinaria, omne quod superesset de introytibus dicte partis tam domorum et apotecharum quam etiam possessionum dicte partis, intelligeretur esse assignatum dicto he-

[1]) Giampaolo Orsini, neben Michele Attendolo Anführer des florentinischen Heeres in der Schlacht von Anghiari am 29. Juni 1440 gegen die von Niccolò Piccinino befehligten Truppen Filippo Maria Viscontis. Warum dem siegreichen Feldherrn der durch die Parte Guelfa ihm bestimmte Ehrenhelm vorenthalten wurde, entzieht sich unsrer Kenntnis.

difitio. Et volentes circa predicta in quantum eis ad presens possibile est providere primo et ante omnia confirmando et approbando dictam provisionem et seu assignamentum factum de dicto anno 1445 et de dicto mense Junij, providerunt ordinaverunt et deliberaverunt, Quod quecumque page creditorum montis dicte partis erunt libere et non erunt obligate prout ad presens sunt, dictum hedifitium dictj palatij et seu offitiales deputatj predicto hedifitio, habeant et habere debeant quolibet anno de pagis creditorum montis dicte partis pro conducendum dictum palattium ad suam perfectionem, usque ad quantitatem florenorum octingentorum, subscripto assignamento facto dicto hedifitio de mense Junij annj 1445. Et quod camerarius dicte partis de pecunia dicte partis in dicto omni (?) possit teneatur et debeat solvere et paghare quolibet anno pro dicto hedifitio usque ad dictam quantitatem florenorum aurj ottingentorum, visto solum stantiamento deliberato et facto per offitiales muraglie dictj hedifitij seu duas partes eorum absque suo prejudicio vel gravamine.

die X^a^ maij 1447 per dominos c̄ap[*itaneos*] et collegia et consilium del 60 obtemptum fuit per 69 fabas nigras non obstantibus 13 albis in contrarium.

Allein nach weiteren sieben Jahren macht der noch immer unvollendete Zustand des Palastbaues den folgenden, am 6. März 1454 gefaßten Beschluß des Kollegiums nötig:

(fol. 94^r^) In dej Nomine Amen. Anno dominice Incarnationis Millesimo Quadringenteximo quinquageximo terzio Indict. secunda et die sexta mensis martij in consilio centum virorum e die septima dicti mensis martij, In consiglio sexaginta virorum Inclite et x[*cristi*]anissime partis Guelforum civitatis florentie Mandato Magnificorum Dominorum [*folgen die gewöhnlichen Formeln, dann unter N.º 1 ein auf andere Angelegenheiten bezüglicher Beschluß und hierauf:*]

(fol. 96^r^) Secundo. Provisionem infrascriptam deliberatam et factam super infrascriptis omnibus et singulis per dictos dominos capitaneos priores pecunie et secretarios credentie dicte partis secundum ordinamenta partis predicte que talis est vz.

Perficere edifitium palatij dicte partis guelfe quantum honorem afferret non solum dicte partj vz. totj rejpublice florentine, Considerantes Magn. et Gloriosj dominj C̄ap. predicti, Volentes pro exaltatione universitatis exequi quod inceptum est, Ne eis dedecus obiici possit quod ceperit edificare et non potuit consumare, Habita super his invicem [*folgt die Formel wie im Dokument fol. 37^r^ vom 28. November 1425*] deliberaverunt providerunt et ordinaverunt dicta die sexta martij in favorem muraglie dictj palatij omnia et singula infrascripta vz.

In primis omnes et singulj dicte partis debitores usque ad per totum mensem ottobrem proxime preteritum, Exceptis pagis montis et exceptis hijs qui [*sic*] dicte parti debentur occasione contentorum in provisione hodie optenta in dicto consilio centum virorum dicte partis, Cupientes ut universitas guelforum non fraudetur ecet. soluto primo et satisfacto ex pecunia exigenda adictis debitoribus unicuique aliquid debentj recipere adicta parte per totum mensem martij, Excepto loco Orbatellj

Intelligantur esse et sint adsignatj murallie palatij dicte partis et officialibus dicte murallie Et per dictos officiales murallie exigi debeantur vel per illum seu illos cuj vel quibus predictis officialibus comiserint. Et in predictis nullus alius officialis vel alius quicumque se intromettere possit. Et quidquid in predictis vel circa predicta alium quam per dictos officiales murallie fient [*sic*] non valeat et non teneat et nullius sit efficatie vel valoris.

Item quod quolibet anno de mense martij debeat reviderj quod et quantum restet in manibus camerarii dicte partis de pecunia dicte partis soluto in primo et satisfacto ministris dicte partis pro ipsorum salario et altris que recipere debeant et cuicumque

alij aliquid recipere debentj a dicta parte usque ad per totum mensem martij. Ed id totum quod soluto primo et satisfacto ut supra dictum restaret in manibus dictj camerarij Intelligatur esse et sit adsignatum dicte murallie et dictis officialibus in auxilium dicte murallie et pro eam prosequendam ut supra dictum. [*Es folgen Bestimmungen über die Wahl eines eigenen Schatzmeisters der Operaj und Vorschriften für dessen Amtsführung*]. Et predicta omnia durare et [*ein unlesbares Wort*] et vires habere debeant annis quinque proximo futuro anno ultimo, quibus elapsis omnia predicta pertineant ad dictam partem Et ad cassam generalem dicte partis.

Item quod dicte murallie et eius offitialibus intelligantur esse et sint assignate page creditorum montis debiti usque ad per totum mensem februarinm annj Millesimj quadringenteximj quadringeximi tertij. Et omne id totum et quidquid dicta pars debet recipere et habere per totum dictum tempus ab officialibus montis veteris comunis florentie prout ordinatum fuit in refirma montis annj predicti, que fuit facta separato debito novj montis comunis florentie a debito veteri in auxilium et pro auxilio murallie palatij dicte partis. Et quod officiales montis veteris dicta debita solveant in creditis montis. Et quod ex nunc officiales dicte murallie intelligantur esse et sint constitutj sindici et procuratores dicte partis ad exigendum dictum debitum et permutanda huiusmodi credita in dictam muralliam. Et ad substituendum unum procuratorem vel plures et ad faciendum in predictis et circa predicta omnia necessaria et opportuna et que tota guelforum universitas facere possit. Et quod quicquid per dictos officiales murallie et duas partes eorum in predictis et circa predicta actum factum dispostum et seu ordinatum fuerit valeat et teneatur et plenum sortiatur effectum.

Non obstantibus ecc.

Hiernach sollen alle Privatschuldforderungen der Parte Guelfa, die bis Ende Oktober 1453 fällig waren, zur Förderung des Palastbaues verwendet werden; ebenso die Barsummen, die nach Begleichung der laufenden Ausgaben bei der jährlichen Abrechnung ihres Schatzamtes zu Ende März sich als Kassarest ergeben. Diese Bestimmungen sollen rückwirkende Gültigkeit für die mit Ende 1454 (also 24. März 1455 st. com.) ablaufende Periode von fünf Jahren haben. Endlich sollen auch alle Einnahmen der Parte aus der Kasse der Staatsschuldenverwaltung bis zum Februar 1454 dem gleichen Zwecke zufließen.

Vorstehende Bestimmungen werden drei Jahre darauf (am 5. bzw. 15. März 1457) erneuert, wobei der letzte Oktober 1455 als äußerster Termin der fälligen Privatschuldforderungen fixiert und der Höchstbetrag der aus den eingeflossenen Staatsschuldzinsen zu fraglichem Zwecke aufzuwendenden jährlichen Summe auf 150 Goldgulden eingeschränkt wird, wie dem folgenden Wortlaut der betreffenden Deliberation zu entnehmen ist:

(fol. 109ʳ) In dej nomine amen. Anno dominice incarnationis MCCCCLVIᵗᵒ Indict. quarta et die Quinta mensis Martij in consilio centum virorum, et die ottava Martij in consilio Sexaginta virorum mandato Magnificorum dominorum [*folgen die gewöhnlichen Formeln, und sodann nach einigen, andre Angelegenheiten betreffenden Beschlüssen:*]

(fol. 113ʳ) Existimantes Magnifici et gloriosi domini capitanei dicte partis pertinere ad decus et honorem dicte partis quod edificia pro eius magnificentia incoata perficiantur, Et actendentes predicta fierj non posse nisi operariis predictorum edificiorum adsignetur unde pecunias pro predictis possint habere, habita super predictis [*folgt die Amtsformel wie beim Beschluß vom 28. Nov. 1425, fol. 37ʳ*] ordinaverunt dicta die decimaquinta dicti mensis Martij quod

Omnes et singulj debitores dicte partis quorum terminj elapxj sunt usque ad pertotum mensem ottobris proxime preteritj annj MCCCCL quintj pertineant et

spectent ad officiales murallie dicte partis, et eis sint et esse intelligantur adsignatj et per eos possint et debeant exigi et expendj et convertj in augmentum dicte murallie, hoc tamen in predictis salvo et excepto quod ex predictis debitoribus primo et ante omnia satisfiat et satisfierj possit et debeat omnibus et singulis qui aliquid legittime et juridice habere debent et restant aut debebunt vel restabunt per totum prescriptum mensem Martij a dicta quacumque occaxione, quomodocumque dicj vel excogitarj posset. Et sic fierj et exegj possit et debeat per eos ad quos pertinet et scripture aptarj ad predictum effectum.

Itemque ex primis pagis creditorum montis dicte partis Et quas dicta pars ex dictis creditis lucrabitur Intelligantur et sint adsignatj dicte murallie flor. centumquinquaginta. Et pro aliis que predicti offitiales exigere non possint (?). Et ad predicta exigenda ex nunc intelligantur esse et sint constitutj sindici et provisores dicti officiales murallie et due partes eorum cum potestate substituendi pro convertendum in augmentum dicte murallie. Et fierj possit eisdem officialibus murallie per camerarium dicte partis vigore prescriptorum provisionum Instrumentum sindicatus cum promissionibus et aliis in similibus instrumentis usitatis.

Et ut adsignamenta facta dicte murallie et eius officialibus in aliam causam convertj non possint deliberaverunt quod officiales dicte murallie et due partes eorum possint eligere in camerarium dicte murallie unum civem florentinum quem voluerint pro uno anno proximo futuro post suam electionem absque aliquo salario propterea eidem persolvendo [*folgen Vorschriften für die Geschäftsgebarung des Schatzmeisters, darunter die, daß er auch auf die Anweisungen der Capitanei di Parte Zahlungen zu leisten habe; doch folgt sofort die Einschränkung:*] Cum hoc tamen quod dictj dominj cap̄. et collegia de predictis adsignamentis murallie tangere non debeant nisi urgente necessitate. Et quin de pecunijs casse generalis dicte partis supplerj non possit necessitatibus occurrentibus dicte partj. In omnibus ipsorum d. cap̄. et collegiorum conscientias aggravando. Intelligendo tamen quod predictj dominj cap̄. et conlegia non possint stantirare [*sic*] de dictis adsignamentis nisi usque in summam florenorum centumquinquaginta et non ultra. Et in unum annum proxime futurum. Et non postea vel ultra. Et redantur predicta adsignamenta in augmentum aliorum adsignamentorum dicte murallie. Et finito dicto anno possint similiter dicti officiales alium camerarium eligere vel primum electum confirmare prout dictis officialibus videbitur et sic procedendo de anno in annum.

Non obstantibus.

Dies ist die letzte, den Palastbau anlangende Deliberation unseres Urkundenbandes. Der nächstfolgende, der die Beschlüsse von 1459 an enthielt, ist nicht erhalten. Übrigens wird er wohl kaum mehr irgend Wesentliches für den Gegenstand, der uns beschäftigt, gebracht haben. Denn eine sogleich mitzuteilende gleichzeitige Aufzeichnung bezeugt, daß schon 1452 die innere Ausstattung des großen Saales im Gange war, der das ganze Hauptgeschoß des Neubaues einnimmt. Da nun weder sie zum Abschluß gedieh noch auch die Bekrönung des Äußeren durch ein Hauptgesims ausgeführt wurde, so müssen wir annehmen, daß dies eben die letzten Arbeiten waren, die am Bau überhaupt vorgenommen wurden. Das oben erwähnte Zeugnis aber liefern die folgenden Notizen im Merkbuch Masos di Bartolomeo in der Florentiner Nationalbibliothek.[1]) Er zählt darin seine für den Palastbau gelieferten Steinhauerarbeitenwie folgt auf:

[1]) Ch. Yriarte hat es unvollständig und fehlerhaft herausgegeben; s. unsre Kritik darüber im Archivio storico italiano 1895, I, p. 391 ff.

(a C. 47[t]) 1452 La parte Guelfa de dare a dj 17 dimaggio per manifattura di fornire i capitellj che furono stimatj chevj fussj che fare per uno che ne danno . . . . Ll. 18 ſs. —

E de dare adj 6 di gugno [*sic*] per manifattura dun chapitello, chè si fornj in detto dj el numero dj tuttj e chapitellj, monto . . . . . . Ll. 18 ſs. —

E de dare detto dj per fattura dj 2 tavole[1]) che vanno sopra le finestre, che sono lunghe br. 5 1/2 larghe br. 1 1/2 che monta luna Ll. 18 ſs. 17 . . . Ll. 37 ſs. 14

E de dare a dj 14 dj gugno per fattura duna tavola . . . . Ll. 18 ſs. 17

E de dare a dj 22 dj giugno per fattura di tre tavole vanno sopra le finestre . . . . Ll. 56 ſs. 11

E de dare adj 8 dj luglo [*sic*] per braccia trentatre e un terzo coe [*sic*] br. 33 1/3 quadre per Ll. due el braccio che montano in tutto Ll. 66 ſs. 13 d. 4. E de dare per br. cinque dj pilastrj overo chantj coe br. 5 $\frac{23}{123}$ (?) per Ll. 2 ſs. 10 el braccio. El resto da indj in su furono piettre femmine chandarono sopra le finestre, i chantj montano Ll. dodjcj ſs. dicenove che montano in tutto L. 79 ſs. 12 d. 4.[2])

E de dare per br. otto e 3/4 di pietre femine non murate per Ll. 2 el br. che montano Ll. 17 ſs. 10 e chosj facemo dachordo chon nerozo [*einer der Operaj*] misurolle bancho dell abbacho [*der Meister, der die Maße nachzuprüfen hatte*] a dj 27 dottobre chebbe della misuratura ſs. 22 . . . . Ll. 37 ſs. 2 d. 4

Die Ursache aber, warum uns Brunelleschis großzügige Konzeption nur als Bruchstück überkommen ist, haben wir in dem Niedergange der einst übermächtigen Parte Guelfa nachgewiesen (s. unsre Biographie Brunelleschis S. 297). Nachdem die Volkspartei mit den Medici an der Spitze zur Herrschaft gelangt war, mußte ihr daran liegen, die einst allgewaltige Gegnerin in Ansehen und Einfluß möglichst zu schädigen. Wurde sie doch — gerade in den Jahren, von denen wir hier sprechen (1459—1463) — gezwungen, sogar ihr Tabernakel an Orsanmichele an eine andre Behörde abzugeben, auf daß die Erinnerung an ihre Macht auch an diesem Wahrzeichen der Stadt getilgt werde und man sein Mütchen an dem sterbenden Löwen kühlen könne![3])

Die Ergebnisse der vorstehenden Urkundenzeugnisse aber lassen sich — gegenüber der von uns früher gegebenen Baugeschichte unsres Monuments (s. a. a. O. S. 293 ff.) — dahin zusammenfassen, daß wir dessen Beginn um einige Jahre, etwa bis 1425, vorrucken und auch für den Abschluß der Arbeiten (besser gesagt für ihr schließliches Stocken) einen spätern Termin — mindestens 15 Jahre nach Brunelleschis Tode — werden festhalten müssen. Im übrigen geben uns die Akten ein drastisches Beispiel für die unglaubliche Umständlichkeit und Verschleppung, womit Unternehmungen dieser Art in Florenz bei der dort beliebten kommissionellen und kollegialischen Bauführung gefördert oder vielmehr immer wieder behindert wurden.

---

[1]) Es sind dies die Tafeln für die rechtwinkligen Rahmen, die die Rundbogen der Fenster im Innern des Saals umschließen; ihre Anzahl entspricht in der Tat den sechs Fenstern des letzteren.

[2]) Es handelt sich hier um die Pilaster des Saales. Über die Bedeutung der »pietre femmine« können wir keine Auskunft geben. Haben sie vielleicht mit der (unvollendet gebliebenen) Einfassung der Medaillons über den Fenstern etwas zu schaffen?

[3]) Vgl. unsern Artikel über Donatellos Tabernakel im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1900, S. 253 ff.

8. ZU BRUNELLESCHIS FESTUNGSBAUTEN

a) Ponte a mare in Pisa und dessen Fortifikation

(s. S. 355 der Brunelleschibiographie)

Die Ausführung der Herstellungsarbeiten an der am Ausflusse des Arno aus der Stadt gelegenen Brücke wurde mittels der folgenden Provision der Signorie vom 22. Mai 1415 angeordnet:

[*Unter Auslassung der gewöhnlichen Eingangsformel:*]

Tertio. Provisionem infrascriptam super infrascriptis omnibus et singulis deliberatam et factam per dictos dominos priores vexilliferum et gonfalonerios societatum populi et duodecim bonos viros comunis florentie secundum ordinamenta dicti comunis. Que talis est vz. Considerantes magnifici et potentes domini domini priores artium et vexillifer iustitie populi et comunis florentie Qualiter pro reparatione festina pontis ad mare civitatis pisarum qui dicitur elponte amare Et pro evitatione maioris periculi atque expense opportunum erat subito habere pecuniam Et propterea mutuo recipere quesierunt ab offitialibus montis summam florenorum trium milium aurj Et quod offitiales antedicti quamquam cum animi displicentia tamen pro utilitate comunis et reparatione iamdictam promiserunt quantitatem mutuare dummodo pro creditoribus describantur per camerarium pro quantitate predicta et etiam provideatur pro restitutione prout inferius apparebit Et volentes secundum dictam requisitionem maxime quantum per opportuna consilia fieri expedit providere Habita super his et infrascriptis omnibus invicem et una cum offitiis gonfaloneriorum societatum populi et duodecim bonorum virorum comunis florentie deliberatione solemni Et demum inter ipsos omnes in suffitienti numero congregatos in palatio populi supradicto premisso et facto solepni et secreto scruptinio et obtento partito ad fabas nigras et albas secundum formam ordinamentorum dicti comunis Eorum proprio motu pro utilitate comunis amplius et omni modo via et iure quibus melius potuerint providerunt ordinaverunt et deliberaverunt die vigesimo secundo mensis maj Anno dominj MCCCC quinto decimo Indictione octava

Quod quantitas florenorum trecentorum auri de prima pecunia percipienda quolibet mense incipiendo ut infra dicetur de introytibus civitatis pisarum vz. de tertio reservato pro expensis civitatis pisarum et eius comitatus ex nunc intelligatur esse et sit assignata pro restitutione dictorum florenorum trium milium aurj mutuatorum et seu mutuandorum per dictos offitiales montis pro dicta causa si mutuarj continget Et quod camerarii camere civitatis florentie teneantur et debeant quolibet et pro quolibet mense de ipsa prima pecunia non obstantibus aliis assignamentis dare et restituere ipsis offitialibus dictam summam florenorum trecentorum aurj etiam sine alia solepnitate servanda aut stantiamento licentia vel subscriptione habenda Et sine aliqua retentione detractione vel diminutione oneris vel gabelle quousque fuerit eis restituta integraliter dicta summa florenorum trium milium aurj Sub pena florenorum quingentorum aurj pro quolibet ipsorum et qualibet vice eisdem de facto aufferenda et comuni florentie applicanda Et quas penas camerarii debeant scripture taliter actarj quod veritas sit clara omnj tempore.

Et quod primus mensis pro predictis et inquo fieri debet prima solutio restitutionis et postea successive subsequatur sit mensis augusti proxime futurj.

Non obstantibus [*folgen die gebräuchlichsten Einschränkungsklauseln und sodann das Ergebnis der Abstimmung, womit die vorstehende Provision angenommen wurde*].
(Archivio di Stato, Consiglio maggiore, Provisioni, filza 105 [*n.o rosso, 107 n.o vecchio*] a c. 40r e 40v.)

Die betreffenden Arbeiten waren im nächsten Jahre schon in vollem Gange, wie das folgende Schreiben bezeugt, womit Paolo Guinigi, der Tyrann von Lucca, auf die Bitte der beiden mit der Überwachung der Ausführung betrauten florentinischen Kommissare den Bezug des erforderlichen Baumaterials aus dem Gebiete von Lucca gestattet:

Piero domini Zenobii Mezole et Andree Nicolaj Giugni officialibus super edificatione pontis ad mare Pisarum

Egregii Amici car.mi

Licentiam extraendi lignamen de territorio meo que ad me pertinet libenter vobis concedo ut constructio et refectio pontis ad mare ad quam preelecti estis fieri valeat ut optatis. Sed quia lignamen illud ad singularia communia et singulares personas vicariatus Camaioris spectat, cum eis componi oportet sicut lator presentium Julianus Del Verde plene informatus est. Et ob hanc causam scribam Vicario meo Camaioris ut abeat [?] homines ad quos lignamen illud spectat, et cum eis operetur ut tam de pretio ipsius quam etiam de operibus per eos exibendis in mordendo [?] et extraendo dictum lignamen de nemoribus gratiose et humane agant vobiscum et sic spero facient ut vestrum habeatis intentum. Paratus ecc.

Datum luce die XXVII Julii 1416

(Archivio di Stato di Lucca, Copiario delle lettere di Paolo Guinigi, filza n.o 6 a c. 82.)

Ob Brunelleschi, der zu dieser Zeit schon bleibend in Florenz weilte, bei dem in Rede stehenden Unternehmen mit eingegriffen habe, dafür ist keinerlei urkundliches Zeugnis vorhanden. Die frühste dokumentarische Nachricht über seine Anwesenheit zu Pisa ist zehn Jahre jünger. Am 16. August 1426 gewähren nämlich die Operai von S. Maria del Fiore über Ansuchen der Sei uffiziali del mare (der Behörde, die über den Hafen und die Befestigung von Pisa die Aufsicht zu führen hatte) unserm Meister einen Urlaub, um sich im Auftrage der genannten Behörde nach Pisa zu begeben:

MCCCCXXVJ die XVJ Agustj

Prefatj operarij servatis solempnitatibus opportunis deliberaverunt quod .... [*omissis*]

Jtem simili modo et forma deliberaverunt quod sine aliquo suo preiudicio et dampno Filippus Serre brunelleschi ad petitionem sex offitialium maris possit teneatur et debeat ire pisas ad serviendum offitio prelibatorum sex

(Archivio dell'Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1425 al 1436 a c. 39r.)

Da nun in einer Provision der Signoria vom 25. (bzw. 26.) September 1424 von der »reparatio murorum cittadelle pisarum« die Rede ist, und da alle sonstigen Arbeiten ähnlicher Art an andern Stellen der Fortifikationen von Pisa — wie wir im folgenden sehen werden — erst spätern Datums sind, so kann es sich dazumal auch nur um die mit dem Ponte al mare zusammenhängenden Festungswerke, also um die Brückenköpfe, gehandelt haben, deren Ausführung ja von Manetti dem Brunelleschi zugeschrieben wird.

Die ebenerwähnte Provision vom 25. September 1424 aber lautet wie folgt (unter Weglassung der Eingangsformeln):

Primo. Provisionem infrascriptam super infrascriptis omnibus et singulis ..... que talis est vz. Opportunis locorum comunis florentie reparationibus intendentes ferventius pro presenti clara ratione cogente Magnificj et potentes dñj dñj priores artium et vexillifer iustitie populj et comunis florentie Et ob id auditis discretjs virjs quinque ex decem provisoribus civitatis pisarum dicentibus quod pars murorum cittadelle civitatis pisarum secus que currit aqua dello sole non est tante altitudinis quantum esset expediens pro fortificatione et securitate ipsius cittadelle cum dicatur terrenum extractum de alveo dicte aque positum fuisse penes dictos muros .... habita super his solennj

deliberatione ..... deliberaverunt die vigesimoquinto mensis septembris anno dñj Millesimo quadringentesimo vigesimo quarto Jndictione tertia

Quod dominj priores artium .... teneantur et debeant per quem vel quos et prout et sicut voluerint et quotiescumque deliberaverint fierj facere reparationem dictorum murorum cittadelle pisarum et altitudinem seu augmentum ipsorum murorum. Et huius modi reparationem seu laborerium diligentiam et curam atque solicitudinem ipsius imponere cuicumque offitio vel alterj dequo voluerint ..... Et propterea et pro dictis causis vel quacumque ex eis stantiare seu stantiarj et solvj et darj facere simul aut pluries et quotiescumque de pecunia deputata vel deputanda pro expensis fabrice seu opere sce reparate seu sce marie del fiore maioris ecclesie flor. cui et quibus et quantum libere voluerint non excedendo in totum florenos sexcentos quinquaginta aurj. Et quod camerarius dicte opere teneatur et debeat solvere et dare de pecunia perventa seu pervenienda ad suas manus suj offitij occasione pro dictis causis seu quacumque ex eis quidquid et quantum per dictos dños priores .... semel aut pluries et quotiescumque et tam simul quam divisim stantiatum et deliberatum fuerit tam principalibus recipere debentibus quam alijs cuicumque pro eisdem recipere debentibus recipere et tam ipsis principalibus quam eorum procuratoribus undecuique existentibus et ubilibet constitutis vel constituendis et sine aliqua retentione detractione vel diminutione alicujus directure oneris vel gabelle ......

(Archivio di Stato, Consilii maggiori, Provisioni, filza 114 [*n.º rosso, vecchio n.º 116*] a c. 22r e 22v.)

b) Porta del Parlascio zu Pisa

(s. S. 357 der Brunelleschibiographie)

Mittels Beschlusses der Signorie vom 27. Mai (bzw. 4. Juni) 1435 wird die Befestigung dieses Stadttors angeordnet und die Ausführung der Arbeit der Dombauverwaltung auferlegt. Die betreffende Provision lautet wie folgt:

Decimo. Provisionem infrascriptam ... que talis est vz. Considerantes Magnifici et potentes dñj dñj priores artium et vexillifer iustitie populi et comunis florentie qualiter per illos de balia de mense decembris proxime preteriti fuit deliberatum quod operarij sce Marie del fiore tenerentur perfici fecisse arcem et fortilitium sci Marci de pisis usque ad turrim que est in ripa arnj prope dictam arcem, et quod in compensationem predictorum habere deberent de bonis rebellum civitatis et comitatus pisarum pro tanta quantitate .... Et quod secundum relata per viros prudentes et eiusmodi rerum peritos utilius esset quod pro presente dictum laborerium omitteretur et eius loco porta ad parlasium pisarum forteficaretur, et ideo habita super his .... deliberatione solemnj, ... providerunt ordinaverunt et deliberaverunt die vigesimo septimo mensis maij anno dñj MCCCCXXX quinto Indictione tertia decima

Quod operarij opere sce Marie del fiore civitatis florentie teneantur infra unum mensem a die qua presens provisio approbata fuerit in consilio comunis incepisse et infra annum postea futurum murarj et perfici et in fortilitiam reduci fecisse portam et turrim parlascj de pisis cum procintu et alijs opportunis prout et quemadmodum fuit deliberatum per capitanum et quatuor provisores pisarum aut duas partes eorum et in ea expendere dictam quantitatem florenorum mille quingentorum aurj et ultra prout pro perfectione dicti laborerij et fortilitie fuerit expediens ...... et predicta faciendo ad fortificationem arcis sci marcj secundum superius narrata minime teneantur.

Item quod pro eo quod amplius in dicto laborerio expenderetur per operarios dicte opere restitui et pro indemnitate refici debeat opere predicte de bonis rebellium si tot essent que sufficerint sin autem de eo quod alius esset deliberatum per opportuna consilia integre pro conservatione opere predicte ....

Non obstantibus .....

(Archivio di Stato, Consiglii maggiori, Provisioni, filza 126 [*n.o rosso, n.o vecchio 126*] a c. 68r.)

Infolgedessen wenden sich die Operai am 28. Juni 1435 an den Kapitän und die vier Provisoren zu Pisa, mit dem Ersuchen, Art und Weise der herzustellenden Arbeiten zu bestimmen und entsenden zugleich zur gemeinsamen Feststellung derselben Brunelleschi und den Dombaumeister Battista d'Antonio in Begleitung des Maurermeisters Piero Baccelli nach Pisa (den letzteren offenbar, damit er die Arbeit sofort in Angriff nehme). Die hierauf bezüglichen Urkundennachweise lauten wie folgt:

1435, die 28.a mensis Junij.

Prefatj Operarij .... deliberaverunt quod eorum parte scribatur una litera capitaneo pisarum et quattuor provisoribus dicte civitatis ipsis notificando quatenus per consilia opportuna p̄p̄li et comunis florentie fuit deliberatum et provisum quod expensis opere operarij dicte opere fierj faciant unum f o r t i l i t i u m s u p e r p o r t a p a r l a s c j civitatis predicte eo modo et forma prout deliberabitur per ipsos capitaneos et provisores et quod eorum intentionis est obedire determinationi et provisionj facte et quam citius possibile est eis executionj mandare ea omnia que continentur in dicta provisione, qualiter placeat eis deliberare modum et formam dictj fortilitij fiendj per eorum offitium ad hoc ut possint fierj ea que per dicta consilia sunt provisa et ordinata et parere mandatis prefate dominationis.

(Archivio dell' Opera, Libro Deliberazioni dal 1425 al 1436 a c. 236.)

Item (eodem die) deliberaverunt quod filipotius scribanus super giornatas scribat ad librum operas tres prestatas per p i e r u m b a c c e l l j[1]) qui ivit pisas c u m f i l i p p o s e r b r u n e l l e s c h i et Batista c a p u d m a g i s t r o o p e r e ad providendum edifitium fortilitij quod fierj debet super p o r t a p a r l a s i j civitatis pisarum (a. a. O. a c. 236v).

Am 24. Januar 1436 wird den vier Operaj, die zur Einleitung der Fortifikationsarbeiten nach Vicopisano entsandt werden, aufgetragen, zugleich auch die an Porta del Parlascio im Zuge befindlichen Bauten zu inspizieren (s. weiter unten unter e, S. 77 den Wortlaut der bezüglichen Deliberation).

Mit Dekret vom 12. August des Jahres 1435 wird sodann Domenico di Maestro Matteo »qui stat Pisis« zum »Capudmagister muraglie porte parlasij« ernannt, und es werden ihm 200 Goldgulden zur Ausführung der Arbeit angewiesen (a. a. O. a c. 238v). Am 26. Oktober 1435 tritt Giovanni d' Andrea da Prato und Ventura di Francesco an seine Stelle (a c. 242v).

Nochmals, am 23. März 1440, wird Brunelleschi gelegentlich einer Aussendung nach Vicopisano (s. weiter unten) beauftragt, auch in Pisa wegen der Verankerungen (oder der Aufzugsketten) an Porta del Parlascio die erforderlichen Weisungen zu erteilen:

1439, 23 mensis Martij [*st. com. 1440*]

Et similiter commiserunt dicto f i l i p p o quod vadat ad civitatem pisarum et respiceat et ordinet c i r c h a c a t e n a s o r d i n a t a s p r o p o r t a p a r l a s i j et scribatur provisorj quod illud determinabitur per dictum filippum in predictis observetur ad plenum.

(Libro Deliberazioni dal 1436 al 1442 a c. 92.)

---

[1]) Vater des S. 21, Anm. 1 genannten Bart. Baccelli. Siehe über ihn weiter unten S. 77, Anm. 2.

Und am 1. April ergeht an den Provisor zu Pisa der neuerliche Befehl: »quod mictat ad executionem nogotium chatenarum eo modo et forma in qua remansit cum Filippo ser brunelleschi et hoc quam cito fierj potest« (a. a. O. a c. 93).

c. Citadella nuova zu Pisa[1].

Mit Deliberation vom 17. Mai 1440 beschließt die Signorie das Amt des Podestà in der Stadt Pisa, das infolge Ablaufs der Bestallung seines damaligen Inhabers eben frei wurde, durch die nächsten drei Jahre hindurch unbesetzt zu lassen, den Gehalt des Podestà während dieser Zeit der Dombauverwaltung von S. Maria del Fiore zu überweisen und sie dafür zur Herstellung der noch fehlenden Befestigungsarbeiten in Pisa zu verpflichten. Hier der Wortlaut des fraglichen Beschlusses:

Tertio. Provisionem infrascriptam super infrascriptis omnibus et singulis deliberatam et factam per dictos dnos priores e vexilliferum gonfalonerios societatum populi et duodecim bonos viros comunis florentie secundum ordinamenta dicti comunis que talis est vz.

Certiores facti Magnifici et potentes dnj dnj priores artium et Vexillifer iustitie populi et comunis florentie quod in civitate pisarum comissarius qui ibi est mutuo acquisivit quam plures pecuniarum summas, a multis que ascendunt ad quantitatem florenorum mille octingentorum et ultra que pervenerint et solute fuerint bancho illorum luce pierj rainerij, et deinde date pluribus conestabilibus et famulis et pro alijs causis, pro custodia civitatis pisarum vichi cascine, mutronis [?] masse viareggij et aliorum locorum prout tulit necessitas et prout particulariter per libros dicti banchi plenius apparere datur, Et quod illis qui mutuo dederint pecunias predictas, fierj debet restitutio, ac etiam ordinarj de fortificatione civitatis pisarum quod commode fierj nequit nisi per infrascriptam viam et modum. Et habita propter his invicem et una cum officijs gonfaloneriorum ..... deliberatione solemnj providerunt ordinaverunt et deliberaverunt die decimoseptimo mensis maij Anno dnj Millesimo quadringentesimo quadragesimo Indictione terzia

Quod finito tempore presentis potestatis pisarum potestaria predicta vacet tribus annis initiandis finito tempore presentis potestatis tam pro restitutione predicta quam pro fortificatione de qua infra dicetur.

Item quod salarium potestatis solvatur per comunitatem pisarum pro tempore vacationis predicte prout solvitur ad presens et solutio fiat camerario gabellarum pisarum de tempore in tempus prout solvitur nunc sub pena solidorum duorum pro libra quantitatis non solute tempore debito.

Item quod forma restitutionis sit ista vz. [*folgen die Bestimmungen betreffs Rückzahlung der Schuldsumme*].

Item quod solutio salarij vacationis potesterie pisarum solvatur camerario gabellarum pisarum usque in quantitatem que usque ad per totam diem decimam octavam presentis mensis maij esset mutuo sumpta ut supra, totum autem residuum dictj salarij solvj et darj debeat operarijs opere sce. Marie del fiore civitatis florentie, pro fortificatione civitatis pisarum sub penis de quibus et prout supra dicitur. Si quid vero post diem decimam octavam presentis mensis comissarius predictus mutuo acquireret teneatur ipse et ad restitutionem cogi possit et debeat quolibet opportuno modo.

---

[1]) Das S. 356 und 357 unsrer Brunelleschibiographie hierüber Ausgeführte ist nach der hier folgenden Darstellung zu berichtigen.

Item quod pro tempore vacationis predicte supersedeat extractio potestatis pisarum, et ad capitaneum pisarum pertineat civile eo modo et prout pertinuit et provisum et ordinatum fuit in ultima vacatione potestarie predicte.

(Archivio di Stato, Consiglio maggiore, Provisioni, filza 131 [*n.o rosso, n.o vecchio 133*] a c. 37r e 37v.)

In der Provision, die hierauf unter demselben Datum in dieser Angelegenheit erlassen wird, sind die fraglichen Arbeiten wie folgt spezifiziert: Innerhalb der Zeit vom 1. August 1440 bis dahin 1443 soll nach einem dazu schon vorhandenen Entwurfe die Stadt von Porta S. Marco (der heutigen Porta Fiorentina) bis Porta alle Piagge (ein heute abgebrochenes Tor gegenüber Ponte alla Spina) mit Mauern und Bastionen geschützt und ebenso die ebengenannte Brücke (jetzt Ponte alla Fortezza genannt) befestigt werden. Und da zur Deckung der Auslagen das dafür angewiesene Gehalt des Podestà nicht ausreichen konnte — es betrug bloß 450 Lire im Monat —, so werden zu diesem Zweck überdies 3000 Goldgulden aus den Einnahmen der Domopera und 500 weitere aus denen der Stadt Pisa angewiesen. Hier die fragliche Provision im Wortlaut:

Quarto. Provisionem infrascriptam super infrascriptis omnibus et singulis deliberatam et factam per dn̄os dn̄os priores et vexilliferum gonfalonerios societatum populi et duodecim bonos viros comunis florentie secundum ordinamenta comunis predicti que talis est vz. Securitati et defensioni civitatis Pisarum intendentes Magnifici et potentes Dominj Dominj Priores artium et Vexillifer iustitie populi et comunis florentie . . . . . providerunt, ordinaverunt et deliberaverunt die decimo septimo mensis maii anno Domini Millesimo quadringentesimo quadragesimo indicatione tertia Quod operarii scē. Marie del fiore teneantur infra tres annos initiandos die primo augusti proxime futuri sub infrascripta pena fierj fecisse infrascriptas fortificationes et laboreria vz. unum murum utrinque merlatum qui sit longitudinis ab arce sce. Marci de pisis iuxta ripam arnj usque ad pontem spine civitatis predicte, qui sit grossitiei quatuor brachiorum aut plurium et altitudinis opportune cum una turrj super introitu dicti pontis latitudinis et altitudinis opportune, et cum aliis que talj laborerio pro defensione expedirent. Item unam aliam turrim super introitu dicti pontis seu iuxta introitum prime pile dicte pontis prope portam alle piaggie cum procinto et aliis opportunis secundum quod iam designatum est, et seu prout dictis operariis videbitur. Item faciant mittere et reducj dictum pontem alla spina in fortilitium faciendo merlos et alia propugnacula expedientia. Item fortificarj faciant portam alle piaggie prout cognoverint esse opportunum. Et predicta facere teneantur operarij supradictj infra dictos tres annos sub pena florenorum centum cuilibet eorum auferenda et comuni florentie applicande. Salvo et reservato quod dominj et collegia et due partes eorum possint semel et pluries prorogare dictum tempus usque in unum annum in totum et non ultra quoquomodo.

Item quod pro dicto opere perficiendo intelligatur esse et sit assignatum quicquid ad manus camerarii opere predicte pervenerit ex residuo salarij vacationis triennij potesterie pisarum solutis primo certis creditoribus de quibus et prout in alia provisione fit mentio.

Item quantitas florenorum mille aurj de introitibus dicte opere pro quolibet dictorum trium annorum ut supra initiandorum.

Item floreni quingenti pro primo anno dictorum trium annorum ut supra initiandorum de introitibus civitatis pisarum et sic darj et solvj possit et debeat per camerarium gabellarum pisarum camerario opere predicte secundum stantiamentum dicto-

rum operariorum de tempore in tempus sub pena florenorum centum eidem auferenda et comuni florentie applicanda. Et nichilominus ad solutionem teneatur et cogi possit.

Item quod quantitates supradicte darj et solvj possint et debeant per camerarium opere predicte licite et impune secundum stantiamentum dictorum operariorum pro causis supradictis duntaxat, et in aliud darj aut expendj non possit sub pena supradicta et quod secus fieret non valeat.

Non obstantibus ....

(Archivio di Stato, Consigli maggiori, Provisioni, filza 131 [*n.º rosso, n.º vecchio 133*] a c. 38r e 38v.)

Um dem ihr gewordenen Auftrage gerecht zu werden, entsendet die Opera mit Beschluß vom 13. Juni 1440 Brunelleschi nach Pisa, damit er den Plan der Örtlichkeit aufnehme, auf Grund dessen dann unter Beiziehung von Sachverständigen Art und Weise der Ausführung im Verein mit ihm festgestellt werden könne. Die betreffende Deliberation lautet:

1440, die 13 Menis Junij

Prefatj Operarij ..... intellecto et audito qualiter de presens est creata(?) et optenta in consilijs opportunis quedam reformatio cuius effectus est quod operarij fierj faciant certas fortilitias et muros in civitate pisarum secundum quod in reformatione continetur in certis assignamentis et volentes dicte provisioni dare principium et ut intelligatur quod sit eisdem ..... (zwei unlesbare Worte) sit necessarium intelligere modum et formam, providerunt et deliberaverunt quod filippus ser brunelleschj sumptibus dictj laborerij vadat ad civitatem pisarum et prochuret lochum et faciat designum de sito et apportet florentiam ut cum eo haberj possit consilium cum intelligentibus predictis de modo et forma et in predictis faciat quantum sibj utile videbitur.

(Archivio dell' Opera, Deliberazoni dal 1436 al 1442 a c. 97v.)

Über ein ferneres Eingreifen Brunelleschis in die hier in Rede stehenden Arbeiten findet sich in den Akten der Domopera sonst kein urkundlicher Beleg. Daß dieselben auf den vorgesehenen Zeitpunkt nicht zum Abschlusse gelangten, bezeugt die folgende Deliberation der Prioren von Pisa vom 29. Juli 1444, womit das Gehalt des Podestà auch noch für die Monate Mai und Juni dieses Jahres der Opera von S. Maria del Fiore zur Deckung der Kosten überwiesen wird:

Die 29. Julii 1445 [*st. pis., 1444 st. com.*]

Spectabilis viri Priores populi et civitatis pisarum ..... providerunt et ordinaverunt quod Antonius Leopardi camerarius generalis pisani comunis de quacunque pecunia pisani comunis ab eo exacta vel exigenda occasione dicti sui offitii det et solvat et dare et solvere possit teneatur et debeat operariis opere S.e Marie del fiore vel Ristoro ristori civi florentino eorum commissario pro dictis operariis recipienti libras sexcentas sexaginta sex soldos tredecim denarios flor. parv. ipsis operariis debitas pro paga duorum mensium proxime preteritorium vz. maii et iunii, loco salarii domini potestatis civitatis pisarum, convertendas et que pecunie convertuntur in fortilitiis qui fiunt in civitate pisarum iuxta pontem della Spina secundum formam legis et facte per opportuna consilia populi et comunis florentie, virtute presentis provisionis contrarietate aliqua non obstante[1]).

[1]) Vgl. L. Tanfani-Centofanti, S. Andrea in Chinzica e la prima cittadella edificata in Pisa dai Fiorentini, Pisa 1885, p. 23ff. Dieser Schrift sind auch die noch folgenden Angaben über die Cittadella nuova entnommen.

Erst ein Vierteljahrhundert später scheint das Unternehmen zum Abschlusse gebracht worden zu sein, wie aus der folgenden Provision der Signorie vom Oktober 1468 hervorgeht, womit die Normen für die Bewachung der Befestigungen von Pisa festgesetzt wurden:

Considerato quanto abbia a essere utile tenere la città di Pisa bene guardata per ogni tempo, et che per tale cagione fu ordinata la nuova cittadella la quale secondo gli intendenti è fortissima et molto acomodata a ogni bisognio, et però esser necessario provedere in modo che quella et tutte le forteze die Pisa siano bene guardate, pertanto si provede per quelli et altri infrascripti luoghi tutte le cose infrascripte. In prima che per la ghuardia della detta nuova cittadella si deputi secondo gli ordini di tempo in tempo uno capitano ..... Et nella vecchia cittadella [*al Ponte a mare*] più non stia el capitano ma questo sia in quello luogho [*es folgen Bestimmungen für die andern Fortifikationen*].

(Archivio della gabella dei contratti, Deliberazioni, decreti e rescritti del magistrato consolare di Pisa, dal 1427 al 1491 conf. 280 a c. 270.)

Das neue Bollwerk der Fremdherrschaft sollte indes keinen langen Bestand haben. Nachdem Karl VIII. den Pisanern ihre Freiheit wiedergegeben hatte, begann das Volk am 1. Januar 1495 die Demolierung der Zitadelle und fuhr damit fort, bis davon nur noch ein unvollendeter Rundturm am Ponte della Spina und ein zweiter an Porta S. Marco, genannt Torrione di S. Giuliano, übrigblieb [1]). Allein schon 1509 mußten die Pisaner das Joch von Florenz wieder auf sich nehmen, und in den Jahren 1509 bis 1512 wurde die neue Zitadelle durch Giuliano da Sangallo wieder aufgebaut [2]).

d) Befestigung der Kastelle von Lastra, Castellina, Rencine und Staggia

(S. 358 der Brunelleschibiographie)

Im Jahre 1424 hatte die Signorie die Befestigung von Lastra und Malmantile beschlossen und die Ausführung der Arbeit samt deren Kosten der Opera von S. Maria del Fiore übertragen. Die bezügliche Provision vom 24. (bzw. 28.) September genannten Jahres lautet, unter Weglassung des Eingangs und der sonstigen unwesentlichen Formeln:

Opportunis locorum comunis florentie reparationibus intendentes ferventius pro presenti clara ratione cogente Magnifici et potentes domini domini priores ...... audientes qualiter laboreria incepta pro fortificatione lastre et malmantilis non sint ad talem perfectionem reducta quod sine periculo hujusmodi loca tempore oppugnationis salvarj possent et tandem concludentibus cuique loco necesse esse opportunum remedium adhiberj .... deliberaverunt

Quod prudentes et discreti virj operarij sce marie del fiore seu maioris ecclesie florentinensis teneantur et debeant cum omni diligentia et sollicitudine facere perficj et complerj muros et hedificia atque laboreria murorum castrorum siue locorum lastre seu burgi della lastra et malmantilis necnon portas dictorum locorum lignamine ferraminibus et alijs pro dictis portis opportunis et propterea locare

[1]) Memoriale di Giov. Portoveneri dal 1494 al 1502 im Archivio storico italiano t. VI, 2 (1845) p. 332: E ad 1.° di gennajo [*1495*] si cominciò a gittare le mura [*della Cittadella Nuova*] per terra .... p. 334: E ad 13 di gennajo la tore nuova di Citadela andò per tera ... E ad 11 di ferajo cascò el muro della Citadela ... E ad 16 di ferajo cascò il terso del muro della Citadella Nuova di verso San Marco.

[2]) Vgl. hierzu unsern Prospekt über Leben und Werke Sangallos im Beihefte zum Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1902, S. 11.

dicta laboreria et quodlibet ipsorum et emere et emi facere calcem lapides latera et alia quecumque pro muramentis dumtaxat opportuna [*sic*] expensis solummodo opere seu fabrice sce et quod predictis operariis ..... intelligatur esse et sit .... data concessa atque attribuita illa et eadem seu similis auctoritas potestas atque balia que nuper conpetiit pro predictis et attributa data et concessa fuit quocumque tempore offitio sex dretis [?] seu offitio castrorum vel alterj cuicumque offitio prefati comunis et illa in qualibus [?] et parte ad prefatum effectum uti possint pro libito voluntatis et quod eidem offitio darj et consignarj debeant omnes et singulj librj scripture atque registra ad dictam materiam muramentorum et fortificationis dictorum duorum locorum et cuiuslibet eorum pertinentes per eos penes quos forent sine contradictione quacumque

Non obstantibus ....

(Archivio di Stato, Consiglii maggiori, Provisioni, filza 114 [*n.o rosso, 116 n.o vecchio*] a c. 22v.)

Zwei Jahre darauf waren die Arbeiten am Kastell zu Lastra fertiggestellt, und Brunelleschi samt dem Dombaumeister Battista d' Antonio werden hingesandt, um mit den ausführenden Meistern die Preise dafür zu vereinbaren. Der betreffende Auftrag lautet:

1426, die 12.a Settembris.

Prefati operarij .... dederunt atque tribuerunt baliam ac auctoritatem Filippo ser brunelleschj et Batiste antonij capudmagistro faciendj pretium magistris concij Lastre de laborerio facto et dato edifitio murorum portarum et antiportorum castrj lastre prout de eorum discrectionj videbitur que quidem pretia teneantur et debeant reportare prefatis operarijs et arbitrio dictorum operariorum stet confirmatio dicti pretij.

(Archivio dell' Opera, Delib. 1425—1436 a c. 41.)

Die vereinbarten Preise finden sich aufgezeichnet und ratifiziert in der Deliberation vom 28. Februar 1427 (a. a. O. a c. 52v).

Ähnlicherweise wird zu Beginn 1431 die Befestigung von Castellina, Rencine und Staggia der Domopera auferlegt. Die betreffende Provision der Signorie vom 6. (bzw. 15.) Februar genannten Jahres enthält hierüber die folgenden Bestimmungen (unter Weglassung des bloß Formellen):

Sexto. Provisionem infrascriptam super infrascriptis omnibus et singulis .... que talis est vz. Magnifici ac potentes dnj dnj priores artium et vexillifer Justitie populj et comunis florentie considerantes quod de mense aprilis anno millesimo quadringentesimo fuit ordinatum quod in partibus chiantis in loco qui dicitur lacastellina fieret fortilitia et locus predictus fortificetur prout videretur operarijs sce marie del fiore qui pro duobus annis ad predicta intelligerentur deputati ...... Et quod pro predictis expenderent de pecunia opere predicte in uno anno florenos ottingentos auri Et quod ultra predicta dari deberent quolibet mense dictis operarijs libras centum pp[*arvorum*] per camerarium turris [?] ..... Et quod postea de mense aprilis anno millesimo quadringentesimo secundo fuit prorogata dicta commissio cum eisdem capitulis solutionibus et effectibus pro aliis duobus annis Et quod postea de mense aprilis anno millesimo quadringentesimo quarto fuit prorogata dicta comissio pro uno anno Et quod licet totiens fuerit prorogata auctoritas tamen adhuc inperfectum remansit castrum castelline muri et fortilitia illius quibus propter emergentia nisi cito provideatur in minere non mediocre periculum posset. Et auditis decem balie asserentibus in partibus chiantis necesse esse dictum castrum, castrum Staggie et turrem rencinis fortificari debere secundum relationes eorum qui pro predictis per eorum offitium missi fuerint Et habita super his invicem et una cum offitiis gonfaloneriorum societatum populi et duodecim bonorum virorum dicti comunis deliberatione .... pro-

viderunt ordinaverunt et deliberaverunt die sexto mensis febraarij anno dnj Millesimo quadringentesimo Indictione nona

Quod operarij opere sce marie delfiore teneantur quam citius fieri poterit fortificari et perfici facere menia castri et arcis castri castelline muros staggie et turris rencinis partium chiantis Et propterea locationes facere oportunas et circumstantes requiri et gravari facere ad conferendum operas de quibus et prout eis videbitur. Ac etiam habentes ibi domos et immobilia et circumstantes qui propter predicta reciperent commodum et utilitatem Et pro predictis expendere de pecunia dicte opere quantitates expedientes pro predictis Et sic camerarius opere predicta solvere teneatur secundum stantiamenta dictorum operariorum

Hoc salvo quod pro predictis et inde dependentibus non possit stantiari nec expendi ultra florenos quingentos in totum sed usque in dictos florenos quingentos stantiari dari et solvi possit absque aliqua pena per dictos operarios et camerarium opere predicte

Non obstantibus . . . . .

(Archivio di Stato, Consiglii maggiori, Provisioni, filza 121 [*n.º rosso, 123 n.º vecchio*].)

Infolge vorstehenden Auftrags erteilen die Operarij mit Beschluß von demselben Tage an Brunelleschi den Auftrag, an Ort und Stelle das Erforderliche einzuleiten.

1430, die 15.ª mensis februarij [*st. com. 1431*].

Prefatj Operarij . . . . deliberaverunt quod filippus ser brunelleschi cum uno socio et duobus equjs vadat ad castrum Castelline Rencine et Staggie ad providendum illud quod opus est circa fortificationem castrorum dictorum locorum expensis opere et ad presens camerarius opere teneatur de pecunia opere eidem mutuare libras decem pro expensis ytineris.

(Libro Delib. 1425—1436 a c. 137.)

Weiteres betreffs dieser Angelegenheit ist den Domakten nicht zu entnehmen.

e) Befestigung von Vicopisano

(s. S. 379 ff. der Brunelleschibiographie)

Zu ihrer Ausführung wird eine Deputation von fünf Mitgliedern am 21. (29.) Juli 1435 entsendet:

Tertio. Provisionem infrascriptam . . . . . que talis est vz. Cum arcis edificatio in castro vici pisanj peritorum iuditio perutilis sit ac necessaria Ideo Magnificj et potentes dnj dnj priores artium et Vexillifer iustitie populi et comunis florentie, habita super hijs invicem et una eum offitiis gonfaloneriorum . . . . deliberatione solemnj . . . . providerunt ordinaverunt et deliberaverunt die vigesimoprimo mensis Julij Anno dnj Millesimo quadringentesimo trigesimo quinto Indictione tertiadecima. Quod dnj priores artium . . . . possint ac teneantur infra otto dies a die qua presens provisio approbata fuerit, in consiliis comunis eligere de civibus florentinis popularibus et guelfis quinque quos ad ista ydoneos esse cognoverint vz. unum pro quarterio de maioribus et unum de minoribus pro tota civitate et pro sex mensibus initiandis die sue electionis cum derictis [*diritti*] prohibitionibus et alijs de quibus et prout dictis eligentibus aut duabus partibus eorum videbitur et placebit, cum hoc quod dnj et collegia possint prorogare dictum tempus simul et pluries usque in duos menses in totum obtento partito inter eos per viginti octo fabas nigras adminus . . . .

Item quod predicti offitiales teneantur et debeant tempore eorum offitij murarj et perfici fecisse arcem et fortilitium in castro vichi pisanj in eo loco et eo modo et forma, et prout eis aut duabus partibus eorum videbitur, et propterea

deliberare et facere quecumque opportuna pro perfectione et expeditione illius sub pena librarum mille cuilibet eorum auferendarum comuni florentie applicanda et propterea intelligantur esse et sint suppositi conservatoribus legum et ordinamentorum comunis florentie . . . .

Item quod extractio potestatis vichi pisanj pro uno anno supersedeat et quod dicto tempore potestaria predicta potestate vacet, et quod salarium potestatis pro dicto tempore vacantis solvatur pro . . . . [*ein unlesbares Wort*] dicte potestarie secundum ordinamenta dictis offitialibus, aut eorum camerario et converti possit et debeat in edificando dictam arcem et non in aliam causam.

Hoc quoque proviso quod pro dicto tempore adminiſtratio iuris in civilibus secundum ordinamenta dicti loci pertineat vicario vichj nec propterea augeatur eidem vicario aliquod salarium aut numerus officialium vel familie.

Non obstantibus . . . . . .

(Archivio di Stato, Consigli maggiori, Provisioni, filza 126 [*n.o rosso, n.o vecchio 128*] a c. 139v.)

Die Arbeit wird wieder in die Hände der Domopera gelegt. Diese entsendet am 24. Januar 1436 vier Operaj an Ort und Stelle, um die Örtlichkeit festzusetzen und die Verträge für die Ausführung abzuschließen:

1435 die 24 mensis Januarij [*st. com. 1436*].

Prefatj Operarij . . . . deliberaverunt quod Nicolaus de businis, Johannes chochj donatj, Zenobius Lodovicj della badessa et Alexander Loysij ser Lambertj quattuor ex offitio ipsorum operariorum vadant quam citius ad castrum vici pisanj ad ordinandum et firmandum in quo loco fortilitium fiendum in dicto castro secundum comissionem datam dicto offitio per consilia opportuna p̄p̄li et cōis flōr. ponj et edificarj debeat et quo ordine et ad locandum calcem lateres et alia oportuna pro dicto fortilitio et dictum laborerium locandum illis personis quibus eis videbitur pro dicta opera fore validos et quidquid circa predicta fecerint intelligatur factum per eorum offitium ed quod postea predictis firmatis per eos vadant pisas ad videndum et locandum etiam muramentum quod fit super porta parlasij civitatis pisarum et quidquid etiam circa predicta fecerint intelligatur factum per eorum offitium.

(Archivio dell' Opera, Deliberazioni 1425—1436 a c. 247.)

Es erfolgt im Mai darauf durch die Operaj die Wahl des bauleitenden Meisters in der Person des sonst nicht weiter bekannten Papino Canacci:

1436 die 4.o menis Maij.

Prefatj Operarj . . . . eligerunt in capudmagistrum muraglie vici pisanj papinum canacij cum salario trium florenorum pro quolibet mense (a. a. O. a c. 253).

Nachdem der Gewählte nicht annehmen zu können erklärt hat, wird an seiner Statt unterm 18. Mai desselben Jahres Jacobus sandrj magister scharpellj [1]) betraut und werden Piero di Bartolomeo baccellj [2]), Checho andree, Nannj bertj und Juliano nanninj nach Vicopisano gesandt »ad destruendos quosdam turres dicti castri« (a. a. O. a c. 253v).

[1]) Vgl. über ihn Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857, doc. 55, 285 und 314.

[2]) Vater des S. 21 genannten Bartolomeo Baccelli. Siehe über ihn oben S. 70. Er übernimmt zusammen mit Cecco d' Andrea, gen. Fraschetta, am 7. Januar 1439 [*st. f.*] im Auftrag der Domopera die Ausführung der Zinnen [*bechatelli et sucttiles?*] an den Festungsmauern von Golfolina (Archivio dell' Opera, Libro Allogazioni di Ser Nicolo di Diedi, a c. 11v). Cecco d'Andrea kommt beim Dombau als Steinlieferant wiederholt vor (Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857, doc. 164, 182, 184 und 279); ebenso Giuliano Nannini (Guasti, a. a. O. doc. 279).

In einer Deliberation vom 14. August geschieht sodann zuerst des Modells Brunelleschis Erwähnung, das nunmehr — entgegen früher gefaßten Beschlüssen — als für die Ausführung maßgebend erklärt wird:

1436, Indict. quarta decima die 14.° mensis Agustj.

Nobiles virj Operarij opere s. marie del fiore de florentia ..... similj modo et forma anullaverunt quandam deliberationem factam per eorum offitium de muraglia novi fortilitij fit in castro vici pisani vz in ea parte ubi due Ale fierj debebant in dicto fortilitio, et deliberaverunt facere (? *verlöscht*) dictum fortilitium eo modo et forma prout est designatum per filippum ser brunelleschi et prout continetur in modello dicti filippi ser brunelleschi.

(Archivio dell' Opera, Deliberazioni dal 1436 al 1442 a c. 1r.)

Am 23. März 1440 wird Brunelleschi wieder nach Vicopisano gesandt, um Abhilfe wegen einer im Weichen begriffenen Mauer zu treffen:

1439 die 23 mensis Martij [*st. com. 1440*].

Antedictj Operarij .... Audito et Intellecto per licteram eorum offitio destinatam per provisorem muraglie vicj qualiter una pars murj duplj per [*sic*] porte succursj recedit et omnibus [*ein unlesbares Wort*] providerunt et deliberaverunt quod filippus ser brunelleschj vadat ad vichum instantia dicti provisorj et magisti et intelligat quod sit agendum et quidquid per eum determinabitur supra dictis observetur et sic scribactur lictera provisorj in dicto loco existentj (a. a. O. a c. 192r).

Und nachdem der Meister seinen Bericht abgestattet, wird der Leiter der Arbeiten in Vicopisano schon am 28. des gleichen Monats angewiesen, sie durchaus nach den Anordnungen Brunelleschis herstellen zu lassen:

1440 die 28.° Martij.

Prefati Operarij ..... audita relatione facta per filippum ser brunelleschi in qua reversus (?) a castro vicj de muro et de omnibus negotijs fortilitie que ibj fit deliberaverunt quod scribatur lictera Jacobo sandrj provisorj dicte Muraglie quod mictat ad executionem citissime id totum de quo est in concordia cum dicto filippo et de quibus una cum magistris raciocinatj sunt et scribatur lictera prout dicit dictus filippus in predictis (a. a. O. a. c. 192v).

Am 4. August des gleichen Jahres werden wieder zwei der Operarj nach Vicopisano ausgesendet »ad providendum necessaria et opportuna pro fortilitia vicj pisanj«, — und mit Beschluß vom folgenden Tage werden ihnen Brunelleschi und ein uns nicht weiter bekannter Gualterotti Rinaldini als Sachverständige beigegeben:

1440 die quinta Agustj

Prefatj Operarj .... deliberaverunt quod filippus ser brunelleschj et gualterttus rimalbanj [*rinaldinj?*] vadant cum illi [*sic*] duo operarij qui ire debet [*sic*] ad vichum pro rebus expediendis et pro avisando et informando (a. a. O. a c. 111r e 111v).

Damit finden die auf das fragliche Unternehmen bezüglichen Aufzeichnungen in den Akten der Dombauverwaltung ihren Abschluß.

f) Berufungen nach Rimini und Volterra, und Aufenthalt in Pistoja

(S. 368 ff., 378 und 564 der Brunelleschibiographie)

Für die erstere, bei der es sich um die Begutachtung bzw. Feststellung des Entwurfs zu der Hafenfestung in Rimini handelte, konnten wir uns nur auf eine Mitteilung Manettis stützen. Inzwischen ist es uns geglückt, dafür eine urkundliche Bestätigung aufzufinden. Einer der Bände der Spogli Strozziani im Staatsarchiv zu Florenz

(Serie II, filza n.o 78 segn. XX, a pag. 104) enthält das folgende Regest aus einem heute im Domarchiv nicht mehr vorhandenen Merkbuche:

Filippo di Ser Brunellesco va al Sig.re di Rimini, parte di Fir.ze 28 agosto e torna li 2 ottobre 1438 (Dal Giornale del Proveditore della Opera dal 1438 al 1441 a c. 11).

Hierdurch finden unsre nur vermutungsweise gegebenen Ausführungen über die fragliche Reise in vollem Umfange Bestätigung.

Auch für des Meisters Berufung nach Volterra zur Begutachtung der Eindeckung des Baptisteriums S. Giovanni können wir nunmehr ein urkundliches Zeugnis beibringen in nachstehendem Beschlusse des Stadtmagistrats:

1427, 13 novembris. Domini Priores etc. stantiaverunt literas ad eorum oratores Florentiae .... item quod dicant Pippo ser Brunaldeschi [*sic*] rogando quod veniat Vulterras ad videndum et consulendum super facto coperturae sancti Joannis de Vulterris promittendo pro parte operariorum sanctae Mariae sibi facere satisfieri usque ad IIII.or florenos et non ultra

(Archivio Comun. di Volterra, Deliberazioni, filza A nera n.o 37, a c. 93.) [1]

Es handelte sich offenbar um die infolge mangelhafter äußerer Überdeckung der Kuppel an dieser eingetretenen Schäden oder um die Erneurung der schadhaft gewordenen oder nicht zweckentsprechenden Überdachung derselben — nicht etwa um ihre Aufführung selbst; denn es ist ja nicht anzunehmen, daß das um die Mitte des XIII. Jahrhunderts neu aufgeführte Baptisterium [2]) fast zweihundert Jahre nur provisorisch (etwa mit einer Balkendecke) überdacht geblieben sei [3]). Es läßt sich nicht feststellen, ob Brunelleschi der an ihn ergangenen Einladung gefolgt sei. Wahrscheinlich war dies nicht der Fall; denn in den Akten der Florentiner Domopera findet sich unter den Urlaubsbewilligungen der Jahre 1427 und 1428 keine, die auf eine Reise nach Volterra bezogen werden könnte, und ebensowenig bewahrt das Archiv dieser Stadt irgendein Zeugnis für Brunelleschis Anwesenheit daselbst (Honoraranweisung, Text seines Gutachtens).

Von einem Aufenthalte Brunelleschis zu Pistoja im September 1424 gibt uns ein Vermerk in den Baurechnungen des Innocentihospitals Kunde, ohne daß er uns über den Zweck desselben aufklärte (S. 564 der Brunelleschibiographie). Wir vermuten, daß es sich um die Beschaffung von Bauholz aus den Wäldern der Pistojeser Alpen gehandelt habe, denn es stand gerade zu jener Zeit die Herstellung des Holzringes für die Kuppel des Domes bevor. Daß die Reise in Geschäften der Dombauverwaltung vorgenommen wurde, schließen wir aus dem Umstande, weil die Akten der Opera keine Aufzeichnung über einen zum Zwecke der fraglichen Reise bewilligten Urlaub enthalten.

[1]) Das Dokument wurde zuerst fragmentarisch veröffentlicht von Gaspero Amidei, Delle Fortificazioni Volterrane libri due, 2.a ediz., Volterra 1864, p. 153, sodann im vollen Wortlaut in A. Cincis Guida di Volterra, Volterra 1885, p. 128, und neuerdings von R. S. Maffei, Volterra, Note osservazioni ed appunti, Melfi 1906, p. 75, nota 4.

[2]) R. S. Maffei, a. a. O. p. 78, nota 1 und p. 86.

[3]) Als Beweis für das oben Angeführte dient, daß sich aus den Jahren nach 1427 zahlreiche Vermerke erhalten haben, worin stets von der »copertura«, nicht aber von der »costruzione« oder »voltatura della cupola« die Rede ist (R. S. Maffei, a. a. O. p. 81). 1453 wird der Erlös aus dem Verkauf von zwei der Opera gehörenden Grundstücken zur Eindeckung der Kuppel mit Blei bestimmt (»in recuperatione [*d. h. reparatione*] cupulae sive voltarum Ecclesiae sancti Johannis Baptistae de Vulterris, in cooperiendo eiis de plumbo«, und »in emptionem plumbi pro cooperiendo cupulam ecclesiae sive plebis sancti Johannis de Vulterris [*a. a. O. p. 83, n. 2 und p. 84, n. 1*]), was somit darauf schließen läßt, daß sie bis dahin nur ein Holz- oder Ziegeldach besessen hat.

9. ZU KAPITEL IX: BRUNELLESCHI, DER MENSCH

a) Seine Wertschätzung bei den Zeitgenossen

Den S. 394 ff. aufgeführten Zeugnissen für das Ansehen und die Verehrung, die Mit- und Nachwelt dem Genie des Meisters gezollt haben, können wir hier einige weitere beifügen.

Am Schluß eines Vertrags, womit am 8. Januar 1444 Arbeiten für die Befestigung von Pisa vergeben werden, lesen wir:

Presentibus testibus filippo ser brunelleschj lippj capudmagistro cupole et lanterne, homo magne industrie, eius industria et vertute perfecta fuit tribuna maius dicte ecclesie, — et Johannj dantonio decto quagliotto maestro dicte opere et provisore (Archivio dell' Opera del Duomo, Alloghagioni al tempo di Ser Nicholaio di Diedi di Nicholaio, cominciati anno MCCCC° XXXVIIJ a c. 41v.)

Giovanni Rucellai, der Stifter des Familienpalastes in Via della vigna nuova und der Fassade von S. Maria Novella führt in seinem 1459 begonnenen Merkbuch (Zibaldone) Brunelleschis Namen mit denen Palla Strozzis, Cosimo Medicis und Leonardo Brunis als die der vier berühmtesten Bürger seiner Zeit an — »grandi e degni di fama da farne memoria di loro«. Die Stelle über unsern Meister lautet wörtlich:

Filippo di Ser Brunellesco che si diceva dal tempo che' romani signoreggiavano il mondo in qua non fu ma' più si singulare uomo d'architettura di lui e sommo in geometria e perfetto maestro di scoltura: in simili cose avea grandissimo ingegno e fantasia. E le muraglie antiche alla romanesca furono ritrovate da lui [1]).

Und endlich erhebt sich selbst unser Reimchronist von S. Lorenzo (s. oben S. 40) in der letzten der drei Terzinen, die er Brunelleschi widmet, zu völlig ungewohntem Schwunge. Dieser ist überhaupt der einzige Künstler, der von ihm — außer einer flüchtigen Erwähnung von Giotto und Cimabue — so ausführlich gewürdigt wird. Er singt von unserm Meister (fol. 15r):

Fucci il maestro degli architettorj
  Chebbe in quell arte sincera misura
  Che mapiu non lebbe huom dacchostuj infuorj
La chupola volto sanza armadura
  Del tempio bel santa Maria del fiore
  Che quanto una grand alpe elle [*ella è*] daltura
Se morì il chorpo la fama non more
  Di quel filippo di Ser Brunellescho
  Ne mai morra insino allultime ore.

b) Fluchtepisode Andreas di Lazzaro

Was wir S. 401 der Brunelleschibiographie über das innige Verhältnis, in dem Pflegevater und Adoptivsohn zueinander standen, ausgeführt haben, bedarf infolge einer neuerlichen Entdeckung im vatikanischen Archiv in einem Punkte der Berichti-

---

[1]) Vgl. [*G. Marcotti*] Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo XV.°, Firenze 1881, p. 33. Den Wortlaut der Stelle über Brunelleschi verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Verfassers, da der Besitzer des Zibaldone, Sir Temple Leader (gest. 1902), mir seinerzeit nicht gestattete, darin Einsicht zu nehmen.

gung. Es ist der Inhalt des folgenden Breves Papst Eugens IV. an die Königin Johanna II. von Neapel, der sie veranlaßt[1]):

Carissime in Christo filie Johanne regine Sicilie illustri.

Carissime in Christo filie salutem et apostolicam benedictionem. Dilectus filius Philippus de Brunelleschis civis florentinus educavit a puero per XV annos quendam Andream Lazari de Buggiano, in quo confidebat tanquam in filio. Is nuper ut asserit, eripuit clam certam summam pecuniarum et quedam iocalia, cum in eo tanquam in filio confideret; quo facto aufugit ille, et demum venit Neapolim, ibique ad presens esse dicitur. Exhortamur itaque serenitatem tuam ut ipsum Philippum vel quencumque alterum quem miserit pro recuperandis rebus ablatis, suscipias nostri intuitu in recuperando (sic) huiusmodi pecuniis et iocalibus auxilio favoris tui specialiter recommissum, faciendo ministrari eis iustitiam, sive Neapoli sive alibi in regno fuerit. Gratum quippe nobis erit quidquid auxilii eidem Philippo et suis procuratoribus circa restitutionem huiusmodi ablatorum eadem serenitas duxerit impendendum. Datum Florentie die XXIII mensis octobris, pontificatus nostri anno quarto [*1434*].

(Archivio segr. Vaticano, Reg. Brevium Eugenii IV. No. 153 fol. 46t.)

Wir erfahren aus dem vorstehenden Dokument, daß Brunelleschi im Oktober 1434 von dem Papste (der seit Juni dieses Jahres auf der Flucht vor den aufständischen Römern in Florenz weilte) ein Geleits- bzw. Empfehlungsschreiben an die Königin von Neapel erbeten und erhalten hatte, um von seinem Pflegesohn Andrea di Lazzaro, der unter Entwendung von Geld und Juwelen entflohen war und sich in Neapel aufhalten sollte, sein gestohlenes Gut wiederzuerlangen. Was Andrea zur Flucht bewogen hatte, bleibt unaufgeklärt. Zu dem Eingriff in das Eigentum seines Adoptivvaters aber mochte er sich durch den Umstand berechtigt erachtet haben, daß dieser die 200 Gulden, womit die Arbeiten Andreas bis dahin entlohnt worden waren, für ihn in Verwahrsam hielt (s. unsre Brunelleschimonographie S. 519 und 522). Welcher Schritte es weiter bedurfte, um den Flüchtling heimzuholen, entzieht sich unsrer Kenntnis. Tatsache ist, daß er im Juni des nächsten Jahres schon wieder in Florenz war, denn dazumal wird ihm von der Dombauverwaltung eine Arbeit übertragen (s. oben S. 33 Anm. 1)[2]). Und daß in der Folge das gute Einvernehmen zwischen ihm und Brunelleschi nicht wieder getrübt wurde, ergibt sich aus dem S. 402 und 523 ff. der Brunelleschibiographie Berichteten.

---

[1]) Aufgefunden und veröffentlicht von Dott. Giuseppe Zippel, Tre documenti per la storia dell' arte trovati nell' archivio segreto Vaticano. Per nozze Alberti-Vecchioni. Bergamo 1900. Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV, 486.

[2]) Unsre Vermutungen über Andreas Tätigkeit in Neapel haben wir in dem Aufsatz über Nanni di Miniato im Beiheft zum Jahrgang 1906 des Jahrbuchs d. K. Preuß. Kunstsamml. S. 71 Anm. 2 dargelegt.

REGISTER

(Die Baudenkmäler von Florenz sind unter ihrer Benennung, jene in andern Städten unter dem betreffenden Ortsnamen verzeichnet. Der Stern nach der Seitenzahl bedeutet Anmerkung unterm Strich.)

ERGÄNZUNGEN ZUM HOLZSCHNITTWERK DES HANS UND AMBROSIUS HOLBEIN

VON HANS KOEGLER

Abkürzungen:

E. = Exemplar.
L. = Literaturverzeichnis.
P. = Panzer, Annalen.
S. = Schmid (L. Nr. 11).
Schn. = Schneeli (L. Nr. 8).
W. = Weller, Repertorium typographicum.
Wo. = Woltmann, Holbein, II. Auflage.
Z. = Zeile.
Z. St. = Zürich, Stadtbibliothek.

Die römischen Zahlen sind die Nummern des am Schluß gebrachten Verzeichnisses der alten Drucke.

Literaturverzeichnis (L.):

1. Beltrami, Die Certosa von Pavia, Geschichte und Beschreibung, Mailand, Hoepli.
2. Burckhardt, Daniel, Ein Gemälde des Basler Monogrammisten H. F. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. II, 1900, S. 207).
3. Burckhardt, D., Drei wiedergefundene Werke aus Holbeins früherer Baslerzeit (Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, IV, 1905, S. 18 ff.).
4. Geiges, Fritz, Das historische Wappen der Stadt Freiburg (Schau ins Land, Freiburg i. B., IX, 1882, S. 24).
5. Heitz, P., und Bernoulli, C. Chr., Die Basler Büchermarken, 1895.
6. Meyer, Alfred Gotthold, Oberitalienische Frührenaissance, 1897.
7. Schneeli, Gustav, Renaissance in der Schweiz, 1896.
8. Schneeli, G., und Heitz, P., Initialen von Hans Holbein, 1900.
9. Schmid, Heinrich Alfred, Besprechung der Basler Büchermarken (Repertorium, XVIII, 1895, S. 448).
10. Schmid, H. A., Der Monogrammist H. F. und der Maler Hans Franck (Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. 1898, S. 64).
11. Schmid, H. A., Holbeins Tätigkeit für die Basler Verleger (ebenda XX, 1899, S. 233).
12. Schmid, H. A., Besprechung von: Schneeli und Heitz, Die Initialen von Hans Holbein (Repertorium, 1900, S. 479).
13. Vögelin, Salomon, Sebastian Münsters Cosmographey (Basler Jahrbuch, II, 1882, S. 110).

Die folgenden Beiträge entstammen einer systematischen, natürlich nicht lückenlosen Durchsicht der Basler Drucke von Beginn bis 1550, vorgenommen zum Zweck einer ausführlichen Geschichte des Basler Holzschnitts. Daß nach den ausgezeichneten Untersuchungen von Heinrich Alfred Schmid über Holbeins Tätigkeit für die Basler Verleger (L. 11) nur wenig wesentliche Funde mehr zu machen waren, ist begreiflich, doch hat die negative Feststellung auch ihren Wert. Einblätter können noch eher auftauchen, aus in Basel gedruckten Büchern wird nur noch ganz wenig zu gewinnen sein[1]). Die innerlich so reiche Arbeit von Schmid ist aber in solcher Kürze gefaßt, daß sie ein eigenes Studium erfordert; da seither das Buch von Schneeli und Heitz (L. 8) über die Initialen die Holbeinliteratur vermehrt, so wird es sich empfehlen, durch Hinzufügen der Schneeli-Nummern das Verzeichnis von Schmid bequemer zu machen. Die Angaben dieses Verzeichnisses, im folgenden mit »S.« und der Seitenzahl zitiert, über das Auftauchen der Holzschnitte in den Basler Offizinen bedürfen nur ganz geringfügiger Beiträge.



Abb. 1
H. Holbein, 1524

S. 248. 3 (Pass. 82) venetianische Bordüre, schon Oktober 1516 in P. 165.

S. 251 werden die drei Titelblätter der Stadtrechte von Freiburg gleichzeitig aufgeführt, das dritte (Wo. 219) in »Schau ins Land« (L. 4) gut abgebildet, sondert sich aber durch merkliche Unterschiede und setzt sich im wesentlichen noch aus den alten Motiven wie der »Hans Holb.«-Titel und die Enthauptung Johannis zusammen, zwar reifer wie diese, richtiger in der Perspektive mit besserem Verhältnis zwischen Pfeiler und vorgestellter Säule nach Höhe und Breite, jedoch von den gänzlich neuen Architekturformen und dem Schmuck des Schutzheiligenblattes so verschieden, daß man mindestens ein Jahr Zeitunterschied oder eine gründliche Bereicherung von Holbeins Anschauung zwischen beiden wird annehmen müssen. Daß der ältere Titel tatsächlich nicht zur Verwendung kam, wird man dann auf Holbeins eigenen Wunsch zurückführen können. Die gute obere, frei gegen die Luft sich abhebende Bekrönung ist in die jüngere Fassung hinübergenommen, an Stelle des Pflanzenornaments mit nur zwei Kinderköpfen entstand sie aber wieder als wundervoller Kinderfries, die frühere unmögliche Befestigung der Kränze an der oberen Einfassungslinie ist einer logischen gewichen.

Die acht kleinen Metallschnitte zu einem Andachtsbuch *S. 249 u.* mögen für den Metallschnitt-Hortulus-animae des Thomas Wolff vorgesehen gewesen sein, ebenso Christus als Schmerzensmann (S. 249 u.). Die Ausgabe erfolgte ohne die Holbeinschen Beiträge und erst 1523, sie wurde aber damals vorbereitet, denn hre Illustrationen triagen teilweise neben der Signatur J. F. die Jahreszahl 1519, und sind betrübliche Arbeiten von Jakob Faber, teilweise gewiß von diesem selbst gezeichnet. Der Schmerzensmann Holbeins erschien in Proverbia Salomonis, nicht ohne Jahr, sondern August 1520.



Abb. 2
H. Holbein, 1524

S. 250, Titel 1, Simson und Justitia. Die vier Leisten sind zwar im Gaza 1521 zu einem Titelblatt zusammengestellt, aber gewiß nicht nach Holbeins Absicht; abgesehen davon, daß die schmalere Simsonleiste nach Holbeins ständiger Gewohnheit links stehen müßte,[2]) worauf auch der nach rechts sich fortsetzende Bogen weist, können die horizontalen nicht zu den seitlichen gehören, weil sie nur halb so große Figuren haben, auch geben sie inhaltlich nichts Zusammenhängendes. Die obere Leiste mit Gott Vater im Giebel

[1]) Sämtliche noch nicht oder nur zerstreut publizierte Holzschnitte von Hans und Ambrosius Holbein (mit Ausnahme einiger englischer) einschließlich der neuen Initialen liegen dem Verfasser in Photographien vor, und es ist begründete Hoffnung für Herausgabe in absehbarer Zeit vorhanden.

[2]) Von Holbeins sämtlichen Umrahmungen, wo die Zeichnung der vier Seiten ineinander übergreift, sind bei 27 Beispielen die Seitenleisten gleich breit, bei 13 Beispielen die linke Leiste merklich oder erheblich schmaler und nur einmal die rechte. Bei den aus getrennten Leisten gebildeten Umrahmungen ist siebenmal auf beiden Seiten gleiche Breite, fünfmal die linke Leiste schmaler, und niemals die rechte.

und die untere mit der Bergpredigt geben aber mit den zwei Seitenleisten der Todsünden und des wieder verarmten Jünglings (S. 250 m.) eine ganz annehmbare Seiteneinrahmung, wenn man mit den horizontalen nur weit genug hinauf- und hinabrückt. Tatsächlich kommt die Gott-Vater-Leiste zusammen mit den letztgenannten Seiten und früher als Simson und Justitia vor. Nun stimmen die Proportionen ganz und der geistige Zusammenhang ist besser; die Seitenleisten beziehen sich auf die Bergpredigt unten, rechts über der Pharisäergruppe ist das »Du sollst nicht« des alten Gesetzes durch die Todsünden, links über Christus ist das »Tut meine Lehre« durch das Beispiel des Menschenfreundes illustriert.

Auch bei dem Hektor- und Cäsartitel (S. 250 o.) sind in den Paraphrasen 1521, wo er zuerst geschlossen vorkommt, die rechte und linke Leiste verwechselt, sie stehen mit den

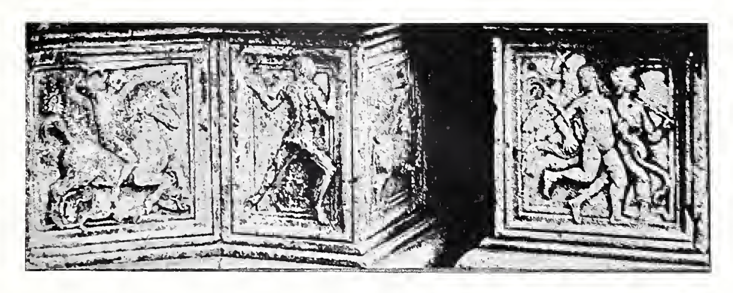


Abb. 3
Dom in Como, von der Porta della Rana, 1507

freien Profilen nach innen und mit dem fortsetzenden Mauerstück nach außen. Froben hatte den Metallschneider dieser Arbeiten als ständigen Angestellten im Hause, und doch so wenig Sorgfalt für richtige Verwendung der Stöcke!

S. 250, Titel 4. Fortuna. August 1522 in P. 429.

Titel 5. Kebestafel Version C. wird noch 1618 in der Druckerei Schroeter in Basel verwendet.

S. 250, Z. 16. Tritonenzug. Die Verflechtung der einzelnen Gruppen zu einem bewegten Fries ist Holbeins Verdienst, die Erfindung der Gruppen größeren Teils nicht, sie stammen aus zwei Tritonenkämpfen Mantegnas, vermehrt um zwei charakteristische Zutaten des Froschreiters und des Krebsreiters; diese zwei Zutaten der Holbeinleiste von 1520, sowie das ebenfalls einem Tritonenzug Holbeins von 1525 (Wo. 228) eigene Motiv eines Weibes, das an den Haaren gerissen wird, finden sich wieder auf dem 1520 bezeichneten großen aquarellierten Tritonenzug der Basler Kunstsammlung (Papier auf Holz, Sepia, Deckweiß, blauer Grund). Ohne damit schon das Aquarell Holbein zuzuschreiben, ist doch das gleichzeitige und frühere Vorkommen Holbeinscher Motive auf demselben sehr beachtenswert. Ein auf Grundlage Mantegnas komponierter Tritonenfries findet sich auch an dem 1509 datierten westlichen Südportal des Domes in Como, den Holbein sonst studiert hat, doch ist der Zusammenhang von Holbeins Zierleiste diesmal direkt zu Mantegna enger; dagegen dürfte die linke Hälfte des Frieses in Como das Initial Q von Schn. 28 inspiriert haben.



Abb. 4
H. Holbein, Mai 1520

S. 250, Z. 18. Fußleiste mit zwei wilden Männern, auch 1562 Myloecii bei Petrus Fabricius.

S. 250, Z. 27. Fünf Leisten, Juli 1521 in P. 382 und 383 und November in P. 391.

S. 251, Z. 9. Krönung Homers, 1526 auch bei Cratander in P. 633, bei Gryphius in Lyon schon 1530 in P. 618.

Z. 18. Postilla Guillermi. Die Angabe 75 Illustrationen offenbar Druckfehler; es sind 74 Illustrationen zum Leben des Herrn und 19 zum Leiden, alles von Holbein, im ganzen Titel und 93 Illustrationen, was zu der Zahl der angegebenen Vorbilder (His. 34./128.) stimmt.

Z. 21. Cäsarausgabe. Die Erwähnung der beiden ganz bedeutungslosen Karten geht zu weit.

Z. 18 unten. Heitz 45 seit März 1520.

Z. 15 u. Die Leiste Heitz 14, erst 1526 nachweisbar, ist nach Schmid (L. 9) um 1520 anzusetzen. Die dazu gehörigen Seitenleisten haben sich gefunden (Nr. 43 unten).

Z. 14 u. Heitz 95 Juni 1521 in P. 409.

Z. 14 u. Heitz 97 Februar 1521 im Sallust.

Z. 11 u. Signet Froschauers, Heitz Züricher Büchermarken Nr. 2, bezeichnet »1521«. Dies ist nach meiner Ansicht nicht nur eine zu bezweifelnde, sondern die einzig unbegreifliche Zuweisung. Der architektonische Aufbau und die Landschaft sind aus dem »Hans Holb« Titel (Heitz 27) und dem Froben Signet des Ambrosius (Heitz 33) abgenommen, mit Übertreibung des perspektivischen Jugendfehlers der über die Pfeilerhöhen hinaufragenden Säulen, und wo auf der Vorlage des Ambrosius die untern Enden der Pfeiler durch Ornament verdeckt bleiben, da sind auf der Züricher Kopie ganz komische Fluchtlinien eingefügt. Man beachte dann das ärmliche in die Sockelfelder eingezwängte Ornament und die unnatürliche Ausdehnung der Plattform nach hinten. Neben all dem sind die Kindergestalten des zwei Jahre später die Züricher Offizinen reichlich versehenden Zeichners zu vergleichen, den ich an anderer Stelle hauptsächlich als Nachahmer Urs Grafs gekennzeichnet habe [1]). Neben der allgemeinen Derbheit und Leblosigkeit seiner Kinder im Vergleich mit Holbein sehe man die ihm eigene unangenehme Brüstebildung gleich der fettleibiger Männer.

S. 253, Z. 7. Derbe Kopie des Crassustitels (Wo. 225) bei Henricpetri in Basel 1540 in XXIX.

Z. 7. Kebestafel Version D. März 1522 in P. 454.

Z. 17 u. Titel Wo. 235 Oktober 1522 in P. 439 b. Eine Kopie, welche der Variante bei Curio sehr ähnlich ist, findet sich auch auswärts, 1526 ohne Ort in P. IX, 144, 368.

S. 256, Z. 1 Kleopatratitel, seit Juni 1523 schon in Köln verwendet in P. 377 — Außer den von Schmid S. 245 genannten Kopien noch eine in Quart (z. B. 1537 in Marburg) und Gegensinn Oktavformat 1524 ohne Ort in P. IX, 137, 295. [2])

S. 256. Z. 4. Drei Seitenleisten; unbeschrieben war nur die dritte, die sich sonst 1539 bei Walder in XXVII findet, die beiden bei Schmid S. 239 abgebildeten hatte Pass. 127 schon als Holbein erkannt.

Z. 20. Weltenrichter, Kopie 1532 in Ingolstadt.

S. 258, Z. 16. Signet Heitz 113 schon August 1525 in W. 3491.

Z. 24. Drei Teile von Einfassungen. Die eine, Faune Früchte lesend, ist ein Zierstück für sich, man findet es in L'Art pour tous 1861, S. 69, als Arbeit Holbeins abgebildet und kommt seit März 1525 bei Cratander in P. 592 vor. Zu den zwei andern mit spielenden Kindern in Ranken hat sich ein dazugehörendes drittes Stück gefunden (Nr. 42 unten). Die drei Kinderleisten, sowie manches andere aus dem Vorrat Holbeinscher Dekorationen blieb in akademischen Schriften hundertemal wiederholt in Basel bis ins XVIII. Jahrhundert lebendig, z. B. noch 1719 bei Friedrich Lüdi [3]).

---

[1]) Beiträge zum Holzschnittwerk Urs Grafs, Anzeiger für Schweizer Altertumskunde 1907. Dort sind eine Reihe Initialen und Zierleisten des Züricher Zeichners angeführt.

[2]) Eine Kombination aus der »1523« bezeichneten Kleopatravariante und dem Scävolatitel (S. 245) findet sich 1524 in Augsburg (W. 3109), sie ist wahrscheinlich vom Metallschneider C. V. zusammengestellt.

[3]) Zwingers Theatrum, die Sammlungen der Basler Ratsmandate und der Dissertationen sowie akademischen Programme auf der Universitätsbibliothek in Basel ermöglichen in kurzer Zeit die Zusammenstellung dieses Nachlebens Holbeins.

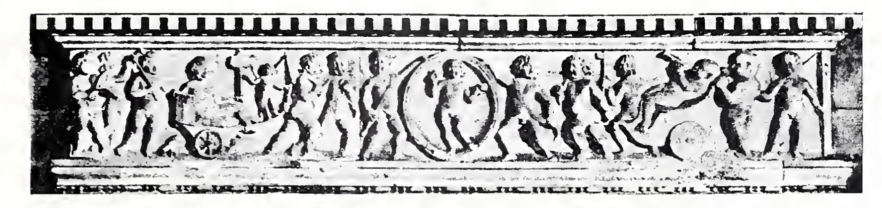


Abb. 5
Dom in Como, westliches Nordportal, innen

S. 259, Z. 15. Vaterunser. Die Angabe, daß His diese Metallschnitte dem Urs Graf zugewiesen habe, ist ein Schreibfehler, denn die Nummern 106/113 sind die von Passavant, und His war gerade der erste, der den entschieden Holbeinschen Charakter betonte. Weder die Bebelsche (Ex. Wien, Österr. Mus.) noch die Frobensche Ausgabe von der Precatio dominica des Erasmus enthalten ein Druckdatum, doch wird die Frobensche ziemlich sicher auf die Wende 1523/24 fallen.

Z. 25. David vor Bundeslade. Eine Gegensinnkopie 1539 bei Walder in Basel in XXVIII.

Z. 26. Christus, die Mühseligen und Beladenen, seitlich Trophäen. Dieses echte Holbeinblatt kennt Passavant aber nicht, das von ihm als 116. beschriebene ist die Kopie mit Kandelabern seitlich und der Taube oben, die bei Curio 1528 in P. 706 vorkommt, offenbar selbständige Variante des C. V.

Z. 19 u. Die zweite der hiergenannten Leisten mit Gestalten in Gewinden kommt im Testament 1523 nicht vor, ich fand sie zuerst 1528 bei Henricpetri in P. 717.

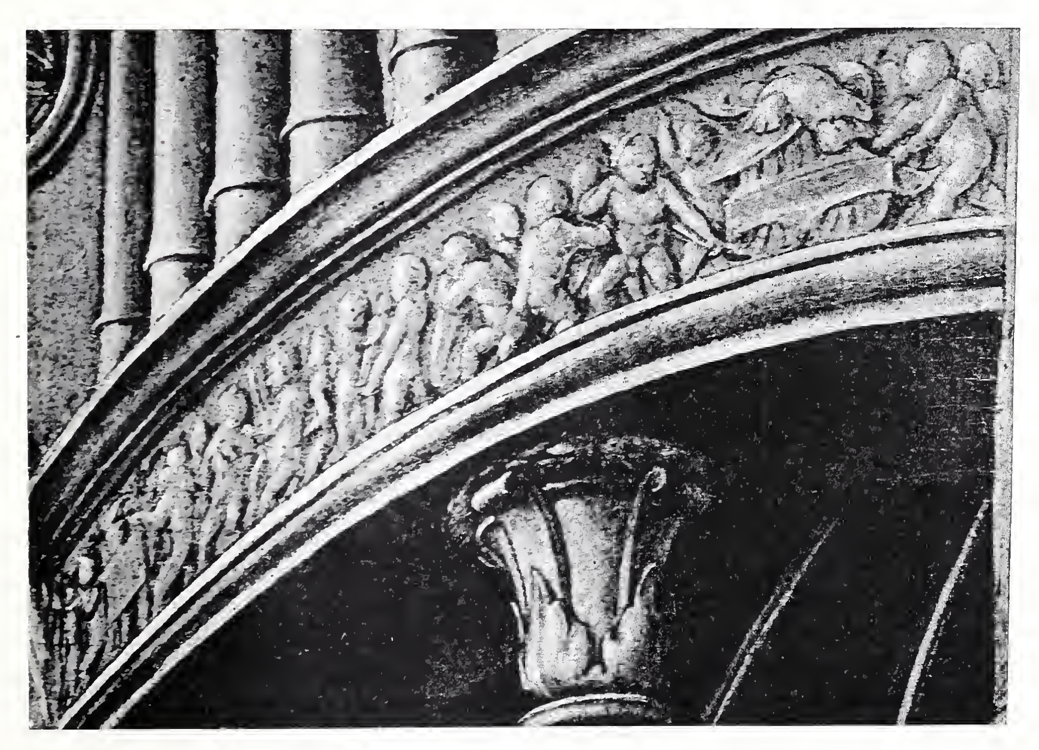


Abb. 6
H. Holbein, Detail des Doppelbildes mit Christus und Maria, Basel

Z. 14 u. Kinderreigen, Wo. 230, nicht vor 1529 bei Henricpetri in P. 754 gefunden.

Z. 13 u. Fünf Signete für Froben, Heitz 49, 50, 53, sowie 51 und 52. Alle fünf sind Holbein abzusprechen und dem C. V. zuzuweisen; wir kennen in ihm ja einen geschulten Nachahmer Holbeins. Nachdem Schmid durch Dutzende wichtiger Zuweisungen das Holbeinwerk neu aufgebaut hat, macht sich darin ein Signet wie Heitz 53 nicht gut. Das kleine keulenförmige Laubwerk, das den Schildrand von Heitz 51 begleitet, stimmt genau zu dem des C. V. auf seiner andern Kleopatravariante (1524) und zu dem kleinen ornamentalen Alphabet des C. V. von 1523, das Schmid allerdings auch möglicherweise zu Holbein rechnet. Obwohl ich diese Meinung auch nicht teile, ist sie doch wahrscheinlicher als über die fünf Signete. Die Abb. 7 und 8 zeigen den elegantesten und einen geringeren Buchstaben des Alphabetes.

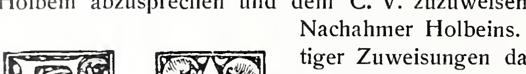






Abb. 7 Abb. 8
Alphabet gez. von C. V., 1523

DIE INITIALEN

Initialen, die Schmid durch Nennen eines bestimmten Druckes indirekt beschrieben hat, sind mit einem Sternchen versehen; zu jedem neuen ist ein Druck angegeben, keineswegs immer der früheste, weil die Entstehungszeiten der Alphabete als Ganzes schon festliegen oder hinzugefügt sind.

S. 248. 1 = Schneeli Nr. 2. Oktober 1516 im Gaza P. 165. Von Holbein sind nur (s. Schmid L. 12): A_1 D_1 M N_1 N_2 O_2 P_2 P_3 R S V, ferner von Schneeli 3. H O T_2. Eine Reihe Holbeinscher Buchstaben sind bei Schneeli ausgelassen, dagegen die ganz üblen Kopien Fabers mit Ausdauer vorgeführt.[1]) Es kommen hinzu das C, abgebildet bei Schmid S. 248 und 9 neue: 1. B [P. 221], E F G J L, Vorbilder zu den entsprechenden Buchstaben von Schn. 2, K [P. 186] zwei Kinder, das rechte stehend mit Füllhorn, Q Kampf zweier Knaben über einem gefallenen und Z [P. 822] drei Knaben nach links in einer Art Gespanngabel, ein vierter bläst. C E F G J L Q in P. 226.

S. 250. Alphabet 1 = Schn. 40. Mai 1520 in P. 332. Das J_2 »Job« von Schn. 40 ist nicht der Originalbuchstabe, sondern stammt aus einem Kopienalphabet Hervagens von 1534. Andere Kopien 1526 bei Cervicornus in Köln. Einige Buchstaben mit Herkulestaten sind nach italienischen Vorbildern gezeichnet, die in mehreren Folgen von Plaketten vorkommen und öfters[2]) auch als Sockelreliefs oberitalischer Bauten, z. B. Colleonikapelle in Bergamo und Palazzo Stanga in Cremona. Die bei Meyer (L. 6) S. 41 und 98 gegebenen Proben mit Schneeli 40, H_1 und besonders mit dem Titel Heitz 65 verglichen, werden zeigen, daß die Zusammenhänge dieser Arbeiten mit den Holbeinschen auch nicht größer sind wie zwischen Holbein und den Reliefs des 1507 datierten westlichen Nordportals des Domes in Como (s. Abb. 3 und 4). Zu den heidnisch-biblischen Anekdoten 5 neue Buchstaben:



Abb. 9
H. Holbein

2. B [P. 342] Salomos Götzendienst, G_1 [P. 822] Paris' Urteil, J »Job«, Original für Schn. 40, J_2, in XXX. zum Beispiel vorkommend, aber auch vielfach früher; K [XXII.] »Jahel, Sisara«, Y [P. 912] »Jonas«.

3. Zwei neue zu den Herkulestaten: *G_2 [P. 418] Herkulesknabe, die Schlangen erwürgend, L [P. 609] »Herkules« führt den Minotaurus.

[1]) In dieser Hinsicht übertrifft sich diese Publikation noch bei ihrer Nummer 42; hier sind alle Buchstaben mit Ausnahme der gar nicht dazu gehörenden F R S Kopien eines gleichzeitig in Basel gebrauchten Holbeinalphabets, aber nicht e i n Buchstabe des Originals hat sich dazu verirrt.

[2]) Moderno; s. Molinier, Plaquettes, Nr. 186.

S. 250. Alphabet 2 = Schn. 27, Kopien 1534 bei Hervagen. Das Originalalphabet noch 1676 bei Brandmüller in Basel. Dazu drei neue: **4.** G [P. 773] Satyr, mit Kinnbacken zuschlagend, *K Lot (von Schmid schon beschrieben) in P. 524, X Tod mit Sanduhr (Abb. 9), erst 1532 in P. 853 zu finden.

S. 250. Alphabet 3 = Schn. 7. Nach Schmid (L. 12) sind das die Buchstaben A_2 von Schn. 16, ferner von Schn. 7 etwa C D E F H J_1 K L M T_1 vermutlich auch S_1. Weißer Grund bei A B C, sonst schraffiert. Kopien 1526 bei Cervicornus in Köln und 1545 in Frankfurt bei Brubach, sowie ohne Ortsangabe. Zwei neue: **5.** B [P. 772] zwei liegende Hirsche, G [P. 418] zwei Hunde.

S. 250. Alphabet 4 = Schn. 6 und 7, und zwar nach Schmid (L. 12) von Schn. 6 C_2 und D, von Schn. 7 N und V, wozu man auch das allerdings schwächere Q wird rechnen dürfen. Ferner nennt Schmid ein E mit Papstkopf in Profil nach rechts in [X] und R [P. 385] Esel in der Wiege, sowie A und B Blattwerke, von denen das B mit Rosenknospen eher von Holbein sein könnte, das A aber nicht. Das Q von Schn. 7 ist nach dem Reiter des Portales von Como (Abb. 6) kopiert, dieser selbst erinnert wieder an die Vespasianmünze des Fassadensockels der Certosa von Pavia (L. 1 S. 78). Es gibt zwei Ergänzungsbuchstaben, die das Beste dieses Alphabets sind: **6.** X [P. 465] Meerweib nach rechts, einen Fisch als Schild vorhaltend, Y [P. 554] flötender Satyr auf Gartenstuhl nach links. Verwandt damit ist Nr. 35 u.

S. 250. Alphabet 5 = Schn. 6. Nach Schmid (L. 12) die Buchstaben E M N und Q bis Π, das Ω gehört ebenfalls dazu. Sehr ähnliche Initialen 1526 in Köln bei Cervicornus und 1545 bei Brubach in Frankfurt, die aber auch direkt nach den italienischen Münzbildern gemacht sein können. Das Alphabet ist noch 1618 bei Genath in Basel in lebhafter Verwendung. Dazu 9 neue: **7.** P [P. 387] Bellingarius bärtig nach rechts, R [P. 384] Germanicus bartlos nach rechts, Γ [P. 454] Clodius ebenso, Δ [P. 465] Gegensinn und besser wie Schn. 6 Δ, Θ Antonius bartlos nach links, Ξ Kleopatra nach rechts, einer der schönsten Köpfe, Φ »Janus« geringer, Σ Cäsar bartlos nach rechts, Ω Tullius Cicero nach links in reichem ornamentalen Aufbau, das Ω in P. 345, Θ Ξ Φ Σ in P. 524.

S. 250. Alphabet 6 = Schn. 41. Die Angabe 1521 ist ein Druckfehler, es soll 1520 heißen. Noch 1719 bei Lüdi in Gebrauch, Kopien 1545 bei Brubach. Das B von Schn. 41 gehört nicht her, dagegen gibt es vier neue: **8.** K [P. 385] Fischer, Netz ziehend, X [P. 620] Mann mit Feldflasche über Ohnmächtigen gebeugt, B Zweig mit Beeren in P. 723 und C [P. 865] große Blüte.

S. 250. Alphabete 7 bis 9. Das E_6 schon im Juni 1519 in P. 287, die übrigen seit Anfang 1521, noch 1716 bei Lüdi in Gebrauch, auch in Straßburg 1533 bei Jo. Albrecht und 1538 bei Crato Mylius. Das D_3 erscheint nur auswärts. Unter den 43 Buchstaben, die am zahlreichsten im Augustin Frobens 1522 zu finden sind, mag man drei Gruppen unterscheiden: **9.** a) etwa A_3 A_7 B_1 C_1 E_1 E_2; b) etwa C_2 [P. 419] P_2 R_2 R_3 (bei Schn. 42 abgebildet, ohne hinzugehören) und T_2. Die übrigen zu der schönsten Gruppe c) A_6 [P. 382], A_4 [P. 418], C_3 [P. 422], L_2 [P. 426], Γ [P. 465], D_3 in [L.], A_3 E_2 E_3 L_1 in P. 466, A_7 B_2 B_3 N_2 in P. 385, A_5 B_1 D_2 E_5 F R_3 in P. 418, A_1 A_2 C_1 D_1 E_1 G_1 H_1 H_2 J_1 J_2 M_1 M_2 N_1 O P_1 P_2 Q_1 R_1 R_2 S_1 S_2 S_3 T_1 T_2 in P. 431. Die Dekorationsart, die sich in diesem Alphabet ausspricht, ist an sich nicht neu, zahlreiche italienische und französische ungefähr der Art kann man finden, jedoch schaltet Holbein mit den Elementen graziöser, zugleich sind die verwendeten Einzelformen voller, der letzte Rest von Magerkeit der Muster ist bei ihm geschwunden. Man sehe die in Abb. 10 und 11 beigegebenen Buchstaben S_1 und F_1, dazu zwei Pariser in Abb. 12 und 13, die aus einem Druck des Stephanus [P. 549] von 1512 entnommen sind.

S. 250. Alphabet 10 = Schn. 43, ohne die griechischen, die man eher als besonderes Alphabet mit Pflanzenmustern zählen mag, obwohl sie äußerlich und im Vorkommen mit Schn. 43 stimmen. Seit März 1520 (das Q in P. 343), noch 1732 bei Decker in Basel in Gebrauch. Kopien bei Cervicornus 1523 in Köln und 1537 in Marburg. Dazu **10.** ein S. [P. 345] vier Fliegen zu einem Kranz angeordnet.

11. Die griechischen Buchstaben, bei Π Vase mit Maiglöckchen, bei Γ [P. 385], Θ [P. 956], Φ [P. 620], Σ und Ω [P. 952] je ein Blätterzweig mit Knospen und Beeren. Π Σ in P. 376.

S. 250. Alphabet 11 = Schn. 24, die Buchstaben mit Blättern und Blüten. Noch 1618 bei Genath, Kopien in Köln bei Cervicornus 1523. Dazu 11 neue: 12. B sehr zierlicher Schnitt mit Vögeln, Köpfchen, Masken, D Distel, N gotisches Blattwerk, P Nelken, dann O S X_1 [P. 998], X_2 Kohl in P. 471, Z [P. 861], E Diagonalzweig in P. 970, Y [W. 3388], schon sehr fraglich wie das T von Schn. 24, O N in P. 865, B S in P. 430, D P in P. 345.

S. 250. Alphabet 12 = Schn. 24 die übrigen Buchstaben, dazu das G Tod als Koch abgebildet bei Schmid S. 253, Kopien 1532 in Köln. Dazu neu: **13.** *C ein Lesender sitzt unter Baum, *D Trophäe, N. [P. 654] gebuckelte Flaschen hängen an Schnüren. C D in P. 345.





Abb. 10 Abb. 11
H. Holbein, 1521





Abb. 12 Abb. 13
Pariser Alphabet, 1512

S. 251, Z. 12. »Die geringer geschnittenen Initialen A B C H M O R P eines Alphabets, das seit 1524 bei Curio erscheint (mit Anderem bei Wo. Nr. 260).« Ziemlich sicher sind damit die lateinischen Buchstaben = Schn. 37 gemeint, welche auch März 1524 bei Curio erscheinen. Jedenfalls sind die lateinischen Buchstaben von Schn. 37 (mit eventueller Ausnahme von D M X Y Z) kein Alphabet Holbeins, sondern mittelgute Kopien nach ihm. Das Originalalphabet (s. unten Nr. 26) kommt allerdings größtenteils erst um 1530 in Lyon vor, doch ist das bekanntlich nicht der einzige Fall, wo die Kopien früher als die Originale ans Licht kamen (Lyoner Bibel und Froschauer Kopien). Die von Schmid genannten acht Buchstaben des Kopienalphabets sind = Schn. 37 A B H M O P, dazu das C = Schn. 15 C und das noch nicht reproduzierte R. Das Alphabet ist übrigens komplett, es gehören noch Schn. 37 E J K (entlehnt aus Schn. 14 Ψ) N und T_1 dazu; ferner noch nicht beschrieben: D F G L (= Schn. 15 L) Q S V (= Schn. 15 V). Von all diesen Initialen enthalten (abgesehen von X Y Z) nur D und M originale Holbeinmotive, augenscheinlich zwar auch in kopierter Form, doch solange die Originale dazu nicht nachweisbar sind, mit Recht zu zählen. **14.** M = Schn. 37 M und D [P. 637] zwei sitzende Krieger neben einem Pferd. Die übrigen Buchstaben verhalten sich folgendermaßen zu dem Lyoner Originalalphabet: A B C E F L N P Q R S V sind im gleichen Sinn kopiert, H J O T im Gegensinn; das G ist Kopie nach Sch. 15 G.[1])

S. 251, Z. 9 u. Das E = Schn. 3 E; das W kann Schn. 3 W_1 oder W_2 sein, beide kommen in den Stadtrechten vor, eher jedoch W_2.

S. 251, Z. 8 u. Große gothische. Es sind nur acht derartige Buchstaben. Das K, welches schon im Format abweicht, gehört jener seit Beginn der Druckkunst so beliebten Art der Spiralen mit zentrifugal angesetzten Perlen an, wie sie auch Wolff seit Beginn des XVI. Jahrhunderts zu Dutzenden verwendet, kommt auch schon seit 1511 vor, das R aber ist unzweifelhaft von Urs Graf (s. S. 88 Fußnote), kommt auch schon vier Jahre früher allein vor [P. 209]. Siehe übrigens Nr. 37 u.

S. 251, Z. 7 u. Papageien = Schn. 8. In demselben Jahr 1521 auch bei Curio, Kopien bei Joan. Albertus 1535 in Straßburg. Ein neues: **15.** H [P. IX, 131, 235] zwei Papageien übereinander.

S. 253, Z. 14. Kinder = Schn. 26, dazu nach Schmid (L. 12) noch J_1 von Schn. 25, ferner gibt es vier Buchstaben dazu: **16.** A [XX] vier Kinder und Hund, *G [V] vier Kinder sich

[1]) Die genannten Nachschnitte sind nicht mit den geringen Kopien zu verwechseln, die bei Schn. unter 36 zu finden sind, auch nicht mit den zwar ähnlicheren, aber ganz roh geschnittenen die bei Westhemer in Basel 1541 vorkommen. Flüchtige Kopien sodann 1673 in London bei S. Simons.

an Haaren reißend, M Stelzengänger und Trommler, O [XXXI] Knaben mit Widder (Abb. 14). Das M zeigt Beschädigung des Holzstocks, es ist auch nur als einzelner Probedruck in der Basler Kunstsammlung zu finden.

S. 253, Z. 16. Aus der Antike usw. = Schn. 28. Zu den gut geschnittenen lateinischen zwei neue: **17.** C in P. 458 nackter schreiender Mann trägt auf seinem Rücken ein Kind durchs Wasser. Für Holbeins besten Stil in solchen kleinen Zieraufgaben kann man nicht leicht ein günstigeres Beispiel finden. *X ein alter Mann mit Schwert und Wage. Zu den auffallend skizzenhaft geschnittenen griechischen noch *Ψ Schlafender von Affen geplündert (Holbeintisch), und *Ω schreiende Sirene, für diese zwei ist die Holbeinsche Erfindung sicher, auch für Ξ und Σ von Schn. 28, dagegen sind das dort verkehrt stehende Θ sowie ein ähnliches Δ und Φ mit Blättern nicht mehr von ihm. Mit Ausnahme des C alle in P. 454.

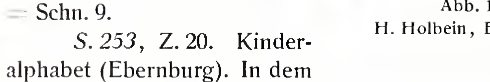


Abb. 14
H. Holbein



Abb. 15
H. Holbein, Ende 1521

S. 253, Z. 18. Kinder = Schn. 9.



S. 253, Z. 20. Kinderalphabet (Ebernburg). In dem von Schmid genannten Druck kommen vor: C Kind mit Gartenhut, nach links und E Knabe, Stein aufhebend, nach rechts. Das Alphabet, das auch 1522 bei Morhardt in Straßburg [P. 635] vorkommt, besteht weiter aus 15 Buchstaben: **18.** A Kinder auf Fisch nach rechts, D Knabe schlafend, Ziegenbock, G [XLVIII] Kinder in Helmen nach rechts, Totenkopf, H Kind und Schwein, J Kinder mit Keule und Schild, L [P. IX, 130, 223] knieend nach rechts, M Sirenenkind nach rechts, N speiender Knabe, O [XLVII] posaunender nach links, P zwei Kinder, Kopf im P., Q Kind von Rücken, sitzend, R Reiter mit Kinnbacken nach rechts, durch Schwärzen des untern R Schenkels ist auch ein zweites P daraus gemacht, S [P. IX, 140, 323] Kind einen Ast brechend (Abb. 15), T liegender Knabe mit Fackel, V Kind auf Fisch nach rechts. A H J M P R T in Tübingen P. 53, D N Q V in P. 55. Kopien von einzelnen Buchstaben später bei Morhards Witwe in Tübingen.

S. 253, Z. 18 u. Kinder = Schn. 16 (A_1 B D V) nach Schmid (L. 12) gehört auch dazu Schn. 37 T_2 und Schn. 1 G. Das J von Schn. 16 bildet mit einigen andern eine zweite Reihe, die zwar gleichzeitig wie die gute vorkommt aber höchstens teilweise und indirekt auf Holbein zurückgeht. Von der guten Reihe ist das J bei Butsch, Taf. 61, abgebildet, zwei Flügelknaben legen ihre Hände auf das J. Dazu 11 neue: **19.** E zwei Kinder mit Gartenkorb, F [P. 882] drei Kinder nach links, H [P. 591] eins Trauben lesend nach links, L_1 [XV] Knabe mit Bogen und Schwein, L_2 drei Kinder und Affe in P. 886, M Knabe schlägt einen gefallenen, P [P. 503] zwei mit Kriegsbeil nach rechts, Q Flügelknabe über andern nach links gebeugt, R zwei mit Fackel im Kahn, S zwei Knaben (Abb. 16). Zur geringeren Reihe gehören: C Kind über Rücken gesehen, H Gegensinnkopie des obigen H, N Kind in Krummhorn blasend, O Banner schwingender Knabe neben Brunnenschale, dies allein von Holbein. C H_2 E Q in P. 600, M N O in XXV, R S in P. 439b. Von dem seit Oktober 1522 nachweisbaren Alphabet erschienen erst einige Buchstaben mit schraffiertem Grund, die andern, weil es im Schnitt arg undeutlich ausfiel, mit weißem, bei den schon vorhandenen wurde zur deutlicheren Hervorhebung der Grund später ausgenommen (s. Abb. 16 und 17). Das S ist nach italienischem Motiv, sei es nach Zoan Andrea (Abb. 18) sei es nach dem »1507« Portal in Como, eher letzteres (Abb. 19). Daß Holbein dies Portal, für die Gotthardroute beinahe die Pforte zur Renaissancekunst, gründlich studiert hat, zeigt der Kinderfries mit den Rollwägelchen an der Innenseite desselben, der auf dem Basler Doppelgemälde des schmerzhaften Christus und der Maria über dieser deutlich erkenntlich wiederkehrt (Abb. 5, 6).



Abb. 16 (vergrößert)
H. Holbein, 1522



Abb. 17 (vergrößert)
Dasselbe Inital mit später ausgehobenem Grund

S. 253, Z. 12 u. Kleines Kinderalphabet Cratanders = Schn. 12. Der Klammervermerk »Woltmann 256« ist Druckfehler, es muß 257 heißen, wie man aus S. 259, Z. 4 u. ersehen kann. Seit April 1523, noch 1719 bei Lüdi, Kopien bei Isingrin in Basel 1542 und in Straßburg bei Georg Ulricher Andlanus 1531.

S. 256, Z. 10. D J M N P S = Schn. 25, ohne das J_1 aber mit dem V, dagegen fehlt bei Schn. das von Woltmann und Schmid beschriebene M, zwei Kinder bergab kostbare Gefäße tragend, dessen Motiv in dem M des Kopienalphabets Schn. 30 wiederkehrt. Andere Kopien in Straßburg, 1531 bei Georg Ulricher und 1542 bei Richel.

S. 256, Z. 11. Kleineres Kinderalphabet = Schn. 10. Dazu neu: **20.** C ein Kind sitzt, einschenkend, in P. 549, K. ein Kind im Helm hält, halb liegend, einen großen Pokal, in XVI.

S. 256, Z. 12. Tiere und Blumen = Schn. 11. Dazu neu: **21.** E [IX] Papagei nach links.

S. 256, Z. 13. Meerwesen usw. = Schn. 21 mit Ausnahme von B_1 und wahrscheinlich auch A_2 M N_1. Dies Alphabet ist von den zweien bei Wolff (S. 257 u. und 258 o.) kaum zu unterscheiden, bei Petri überwiegen etwas die lebendigen Genrebilder, bei Wolff mehr antike Motive, womöglich noch reifer und feiner. Zu dem Petri-Alphabet gehören noch das S. 256 abgebildete J, Najade auf dem Rücken eines Tritonen, und das von Wo. beschriebene A, Stachelschwein unter Apfelbaum, ferner neu: **22.** *M Zweig nach rechts, *P_1 drei Birnen,*P_2 Nelken, P_3 Bandwerk, Q Kirschbaum, *Z Ranke mit Schoten. A J M P_1 P_2 Z in VII, P_3 Q in P. 549.

S. 256, Z. 21 u. Figürlich, Cratander = Schn. 13, ohne das E, welches durch das bei Schn. 16 abgebildete E zu ersetzen ist (X Y Z ?). Stark vergrößerte Kopien 1527 bei Knobloch in Straßburg und 1551 bei Petrus Frentius (Schwäbisch-Hall ?). Ein neues: **23.** Z [XIX], ein Nackter, mit Kinnbacken kämpfend, über Gefallenen.

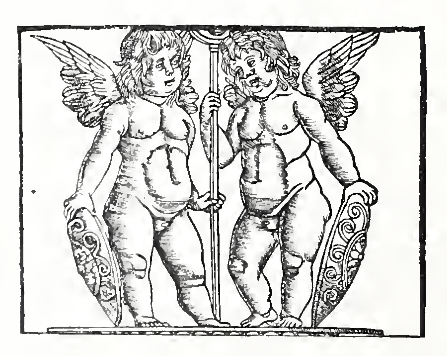


Abb. 18
(verkleinert)
Detail aus Zoan Andrea



Abb. 19
Dom in Como, westliches Nordportal
Innen

S. 257, Z. 4 u. Blätter und Blüten, Wolff. In dem von Schmid genannten Druck kommt nur ein Buchstabe D vor. Es gibt noch 17 andere: **24.** A C *D L M Blattzweige, E und F [P. 719] desgleichen mit Blüten rechts oben und unten, G Lilien, H N Wiesenpflanze mit Glockenblümchen, J O Disteln, P zwei Birnen, Q Kartusche, R Erdbeeren, S Blatt von Wasserlilien, T [P. 647] Rettich und Rübe, Z [XXI] Farnkraut. Im August 1523 sind nachweisbar D J P S in VIII, dann C H L N O Q in P. 556, A G in XV, E M in XVII, R in P. 746. Das H bildet außerdem auf dem Basler Probeblatt des Alphabetes mit den Todesbildern den Anfang der Namensunterschrift Hans Lützelburgers.

S. 258, Z. 1. Genrebildchen, Meerwesen. Das Alphabet kommt schon ein Jahr früher, August 1523, vor. Es setzt sich zusammen aus dem bei S. 257 abgebildeten J, zwei Puttenköpfchen aus Delphinen, ferner aus Schn. 21 B_1, wohl auch A_2 M N, ferner aus 13 neuen, von denen drei in dem bei Schmid genannten Druck vorkommen: **25.** *A drei Vögel, C Faun auf Delphin nach rechts, *D Sirene nach links (Abb. 20), E zwei Zentauren nach rechts, F Apollo nach rechts, *G Sirene von vorn, H Sphinx nach links, K Laokoon [P. 1024], L Daphne nach rechts, O Menschenpaar aus Ornament, P Faun als Gartenkorbträger, Q Knabe auf Hund nach links, R Triton nach links, S Vase mit fünf Köpfchen, das meiste von hervorragend feiner Erfindung. A D G in VIII, C E H O Q S in P. 556, F R in P. 719, L P in P. 1090. Wie Holbein hierbei italienische Anregungen verwendet, zeigt der Vergleich des D mit einem Relief, das sich an auffallender Stelle der Stirnseite von S. Lorenzo in Lugano befindet (Abb. 21). Trotz anderer Armstellung ist der gleiche Bewegungseindruck durch Einordnen in die Rundung des D erzielt; man sieht auch an diesem Beispiel, wie aufmerksam Holbeins Auge auf seine kleinen dekorativen Arbeiten war. Angesichts solcher künstlerischen Weisheit darf man wohl noch einmal an Herrn Schneelis Bemerkung erinnern, welcher sagt, daß es Holbein nicht sehr darauf ankam, den Buchstaben in einen engeren Zusammenhang mit den dekorativen Figuren zu bringen.



Abb. 20 (vergrößert)
H. Holbein, 1523

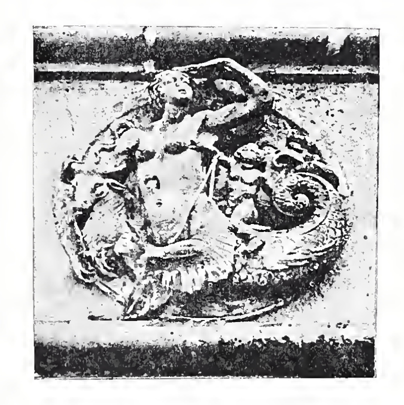


Abb. 21
Detail von S. Lorenzo in Lugano, um 1517

S. 258. Todesbilder = Schn. 20. Außer den bei Wo. angeführten Kopien kommt schon 1525 das D und J in Wittenberg und Nürnberg nachgeschnitten vor.

S. 258, Z. 5. Kinder = Schn. 18. Mittelmäßige Kopien 1525 in Augsburg.

S. 258, Z. 10. Bauernkirmes = Schn. 19. Die zeitliche Festlegung ist um ein Jahr früher, auf 1525, möglich; denn das Initial W kommt in dem 1525 ohne Monatsdatum erschienenen Erasmusdruck [W. 3388] vor sowie in einem vom 22. April 1525 datierten Basler Ratserlaß [XIV]. Froschauer in Zürich verwendet gute Kopien mit einfacher und dreifacher Linieneinfassung, die letzteren später bei Ulrich Neuber in Nürnberg und bei Hans Varnier in Ulm. Hier kommen auch solche mit weißem Grund vor, z. B. 1538 das L, die so trefflich sind, daß ihnen schon ein eigener Kunstwert zukommt.

S. 258, Z. 22 u. Blätter Cratanders = Schn. 14 lateinisch, zuerst im Chrysostomus September 1523, noch 1751 bei Joh. Rud. Pistorius in Basel in Gebrauch.

S. 258, Z. 20 u. Die griechischen = Schn. 14 griechisch, dazu noch zwei, *Π Halbfiguren im Wasser, *Σ Knaben rollen Kugel nach links, in P. 557.

S. 258, Z. 17 u. »Die gut geschnittenen Initialen des lateinischen Alphabets von Curio. Zuerst März 1524.« Es scheint, daß damit einige Initialen wie G Q S von Schn. 15 gemeint sind, das G ist ausdrücklich genannt. Was bei Schn. unter Nr. 15 beisammen steht, gehört verschiedenen Alphabeten an. C L V gehören zu dem Kopienalphabet, dessen andere Buchstaben bei Schn. 37 (lateinisch) zu finden sind. A F kommen September 1523 bei Cratander

in P. 501 vor, P bei Petri, z. B. 1525 in P. 589. G Q S endlich sind Buchstaben eines Alphabetes, das größtenteils erst um 1530 bei Gryphius in Lyon erscheint, von dem aber Kopien (Schn. 37, s. oben S. 92) schon 1524 in Basel vorkommen. In Lyon erscheinen neben Q [XLII] und S noch 14 neue: **26.** A B E N [XLIV] P Vorbilder für die entsprechenden Buchstaben von Schn. 37; C L V Vorbilder für dieselben Buchstaben, die zu Schn. 37 gehören, aber bei Schneeli unter Nr. 15 abgebildet sind; H J O T Vorbilder im Gegensinn für die betreffenden Initialen von Schn. 37. Ferner F zwei Kinder, die Pauken schlagen und trompeten, und R ein Knabe sitzt als Gärtner nach links gerichtet. A E J P T in P. 634, H O in P. 769b, F in XLV.[1]) Schon 1541 findet man bei Gryphius neben den Originalen ganz geringe Kopien im Gebrauch, wieder andere als die in der Note auf S. 92 angeführten.

S. 258, Z. 10 u. Griechische vor weiter Landschaft. Bei Butsch abgebildet Γ Bettlerpaar in P. 557 und Λ David und Goliath. Die Buchstaben dieses Alphabetes sind äußerlich nicht ganz gleich, das Γ mit weißem Luftgrund und enger doppelter Linieneinfassung wird durch ein Π ergänzt: **27.** Jagd nach dem Glück, nach rechts gerichtet, in P. 837. Zu dem Λ mit dreifacher Einfassung, die in Art eines wirklichen Bilderrahmens schattiert ist, gehören drei andere: **28.** Δ [P. 599] Herkules, die Hydra bekämpfend, weißer Grund, Σ [XXIV] Schlachtepisode, Kampf gegen einen Reiter, Ω [P. 559] »Tullia«, die zwei letzteren mit schraffiertem Grund, Tullia ziemlich schwach, aber wohl noch von Holbein.

S. 258, Z. 8 u. Lateinische mit Vögeln = Schn. 23 die Buchstaben mit Vögeln ohne C_2 und O_1, aber mit J_2 und M_1, dazu vier neue: **29.** B [P. 988] zwei Vögel nach links, K [XXVI] drei Spechte, den Buchstaben behackend, X [P. 560] zwei Vögel, Z [XII] zwei Wachteln.

S. 258, Z. 5 u. Griechische = Schn. 37 griechisch, von Γ ab zehn Buchstaben.

S. 258, Z. 3 u. Genreszenen = Schn. 22.

S. 259, Z. 4. Tiere, Meerwesen = Schn. 23. Dazu das von Schmid beschriebene A mit Meerweibchen nach links, ferner *G [P. 701] Daphne, *R Bandwerk, S kleine Vase mit Lilien, R S in P. 825.

S. 259, Z. 8 bis 13. Cornucopia-Alphabet. Noch 1729 bei Decker in Gebrauch. In der Cornucopia kommen noch vor: *B gotisches Blattwerk, *E Männchen unter Gartenkorb, *F liegendes nach rechts, *H Bandwerk, *N zwei Papageien, *O vier verschlungene Fische, *P Schweine nach rechts, *R zwei Kinder nach links, *S Schnecke, *T Füllhörner, *V Delphinornament. Dazu noch **30.** ein K [P. 1037] Hund nach rechts.

S. 259, Z. 11 u. Kinderspiele. In den bei L. 11 genannten Drucken kommen vor: *A zwei Kinder mit Gartenkorb, *C drei Kinder über ein gefallenes nach links, *H vier raufende, *O Knabe in zwei Hörner blasend, *P vier Kinder nach links stürzend, *Q Knabe auf Seehund nach rechts, *T drei Kinder beim Vogelfang. Dazu 10 neue, deren Auffindung größtenteils nur aus den akademischen Schriften späterer Jahrhunderte möglich war: **31.** J [P. 562] vier Kinder und Vogel, B zwei neben Baum in XXXIV, D [W. 3071] zwei mit Windhund, E [XL] zwei tanzende, F [XXXVI] drei, Pferdchen spielend, L [XXXVIII] zwei mit Steckenpferd, M [XXXIX] zwei als Hirten, N [XXXVII] drei musizierend, S [XLI] vier nach vorn, Pferdchen spielend, V [XXXV] Amor und ein undeutlich gezeichnetes Kind auf Schwan nach links. Das bei Schn. als Nr. 30 reproduzierte Basler Kopienalphabet veranschaulicht mit seinen Buchstaben B C F H Q V wenigstens einige Motive des Originalalphabetes, das auch auswärts sehr beliebt war. Kopien in 0,03 im Quadrat finden sich in Straßburg 1527 bei Knoblouch, später bei Schott, etwa E N P nach den gleichen Initialen des Originals; in 0,0335 im Quadrat 1531 bei Georg Ulricher Andlanus, später bei Crato Mylius und Rihelius, etwa A J, auch R (dieses nach dem Original E); zahlreich auch in 0,0395 im Quadrat in Paris bei Vidoveus 1530 [P. 1945], etwa C H S T, auch E und B nach L und B des Originals.

S. 259, Z. 6 u. Altes Testament = Schn. 31. Hier ganz unbrauchbar reproduziert.

S. 259, Z. 5 u. Handwerker = Schn. 29. Einzelne Kopien bei Cratander um 1530 und Isingrin 1539, freiere Nachahmungen bei Crato Mylius in Straßburg 1544.

[1]) Abermals sind also bei Schneeli von einem Kopienalphabet 13 Buchstaben reproduziert, während von dem dazu vorhandenen Original nur drei (G Q S) gegeben werden.

S. 259, Z. 4 u. Knaben spielend = Schn. 17, noch 1715 bei Lüdi verwendet. Dazu: **32.** W. zwei Kinder mit Rechen nach links, im Herbstmonat 1525 bei Curio, 1526 bei Wolff und gar nie zu dem Besitzer des übrigen Alphabetes gelangt; in W. 3588.

S. 262, Z. 10 u. Figuren, Meerwesen usw. In den beiden Bänden des Doletus kommen vor: *A Meermann nach rechts, *C zwei Satyrn nach links, *J Delphinpaar, doch kommt das Alphabet schon Ende 1529 vor in P. 619. Dazu 17 weitere Buchstaben: **33.** B [P. 736] Mann auf Delphin nach links, D Frau einen Zweig biegend, E zwei Gestalten auf Bock nach rechts, F Narr nach links, G [P. 635] ruhender Krämer, H Sirene von vorn, L Dudelsackpfeifer, M Vase und Engelskopf, N ein Nackter sitzt mit Schild und Keule, am meisten charakteristisch für das ganze Alphabet; O Trophäe, P Affe mit Kugel, Q Knabe mit Leimrute nach links, R zwei Hirsche, S zwei Fischer mit Handnetzen, T Alter und Dirne im Wald, V Mann ein Schwein stechend, X [P. 769] Musikinstrumente. C H in P. 619, M P in P. 769 b, die übrigen in P. 617. Geringe Kopien verwendet Gryphius neben den Originalen schon 1541, A und G in rohen Nachschnitten bei Peipus in Nürnberg (1529?). Das F und L weisen größere Figuren auf und zu ihnen stimmt das anschließend beschriebene D, welches seit 1524 vorkommt und somit den frühesten Versuch zu diesem Alphabet darstellt; es ist wahrscheinlich, daß die Zeichnungen für F und L auch schon aus früherer Zeit stammen. Das J und P könnten auch Ergänzungen von der Hand des Monogrammisten C. V. sein, der auch zu dem besagten D zwei geringere Buchstaben (C und D2 Kassettenfüllung und gotisches Geäst) aus eigenem hinzugefügt hat.

34. Initial D, in Metall geschnitten von C. V., 0,0205 im Quadrat, doppelte Einfassung, Grund horizontal schraffiert, bei Petri 1524 in XI. Ein Kind mit fliegendem Mantel eilt nach links, in der Haltung etwa wie der fliehende Mönch des Lutherflugblattes, links hockt ein Ziegenbock, genau wie das L des zwei Jahre später vorkommenden Cornucopiaalphabetes, weshalb die Erfindung Holbein angehören muß.

35. Initial D, Metallschnitt von Jacob Faber, 0,026 im Quadrat, doppelte Einfassung, Letter Mittelkante und eine schraffierte Seite, schwarzer Grund mit Kleeblattpunzen. Nacktes Paar auf Seetier nach links, bei Gryphius in Lyon 1534 in XLIII, entstanden um 1520 am nächsten zu Schn. 7 V gehörend.

Weitere einzelne Initialen Holbeins sind:

36. Initial L, Holzschnitt, 0,0215 breit, 0,021 hoch, doppelte Einfassung, Grund horizontal schraffiert, Letter Mittelteilung. Knabe mit verbundenen Augen auf Delphin nach links, bei Cratander August 1520 in P. 363 (E. Straßburg, Wilhelmsstift).

36a. Einzelnes Initial D, 0,061 im Quadrat, doppelte Einfassung, Grund horizontal schraffiert. Links ein Engelskopf, rechts ein der Rundung des D folgendes Feston, im D sitzt ein Kind auf einer Vase nach rechts und flötet. Im Missale Moguntinense, Basel bei Th. Wolff 1520, fol. (E. Dresden).

37. Ein A, 0,054 breit, 0,0685 hoch, Holzschnitt, doppelte Einfassung, Grund horizontal schraffiert, Letter Mittelkante. Großes gotisches Blattwerk, 1521 bei Wolff in IV.

38. V, 0,0495 breit und 0,05 hoch, doppelte Einfassung, Landschaft mit weißem Luftgrund, Letter Mittelkante und eine schraffierte Seite. Kind mit Zuller sitzt links beim Vogelfang, in Basel seit 1522 in P. IX, 327, 698. Das Landschaftliche vergleicht sich mit den Titeln Tod als Mäher und Tod Soldaten erschießend, das Kind mit dem G von oben Nr. 3 und Nr. 16, der Schnitt mit C von Nr. 17.



Abb. 22
H. Holbein, 1523

39. Alphabet mit Ornamenten auf schwarzem Grund, 0,02 im Quadrat, Metallschnitt von Jacob Faber, doppelte Einfassung, bei Adam Petri 1523: A B D E Diagonalzweige mit stilisierten Blättern und Blüten, H M N aufrechte Zweige gleicher Art, F Füllhorn und Hermeskopf, G Feuerpfanne (Abb. 22), O [IX] S Z [XIII] Blattwerk und Vasen, P [P. 549] Eicheln, R Birnen, C Schwan in Ranken nach rechts. C N in P. 547, die übrigen in XVI. Der Vergleich der Ornamentik mit Schn. 6, 7, 24, 40 sowie den Umrahmungsleisten um Catanders Signet (S. 256) macht den Holbeinschen Ursprung gewiß, nur J K L Q T V sind von geringerer Erfindung. Die geistlosen Kopien dieses Alphabets sind bei Schn. unter Nr. 42 abgebildet.

40. Initial A, Metallschnitt von C. V., 0,028 im Quadrat, einfache Einfassung, Grund horizontal schraffiert, Letter Mittelkante und eine schraffierte Seite. Scävola vor »Porsena«, ziemlich genaue Wiederholung des Motivs des Holbeintitels (S. 259), jedoch geschickt in den Buchstaben eingepaßt und nähert sich im Stil dem A von Nr. 27 oben, so daß man es füglich als eine Variation von Holbein selbst ansehen kann. Kommt erst 1580 bei Sebastian Henricpetri in XXXIII vor, der auch sonst vereinzelte Holbeinstöcke gesammelt hat.

40a. Alphabet mit tanzenden, spielenden und Handwerke treibenden Kindern, 0,0265 im Quadrat, dreifache Einfassung, Grund horizontal schraffiert, seit August 1524 in Augsburg (S. Ruffer oder S. Grym.?), 1532 bei Joh. von Erdtfurt in Reutlingen, 1538 bei Alex. Weißenhorn in Augsburg, seit 1541 beim gleichen Verleger in Ingolstadt, Metallschnitt wohl von C. V., bekannt 19 Buchstaben: A zwei Kinder trompetend, C Knabe auf anderem mit Windrädchen nach links, D drei nach rechts, E zwei tanzend, F rechts zwei, links einer mit Spitzhammer, G Kind sitzt mit erhobenen Armen vor Palme, H zwei mit Katze nach links, J eins geigt, eins lauscht, L Kind mit Filzhut und Flügelknabe nach links, M [P. Augsburg 250] drei Kinder, das innerhalb des M den Kopf ins Genick gebeugt, N Kind in Harnisch auf einem andern reitend, O zwei mit Krücken nach links, P drei mit Schubkarren nach links, Q zwei mit Balg Feuer anblasend, R drei im Rundtanz (Abb. 1 und 2), S [P. Augsburg 241] drei Kinder, rechts hockt eines davon, T drei ein Bäumchen ausgrabend, wobei das rechte sitzt, V [P. Augsburg 240] drei sich übers Wasser tragend nach links, W Kind liegt, von anderen geschlagen, Wagenrad. D H J L N O W in W. 3109, Q [wie P. Augsburg 251 b, aber von 1531], E G R in LI, A C F P T in LII. Der Holbeinsche Ursprung wird gewiß durch folgende Vergleiche: Apostel wandernd (S. 256), Wo. 230; Alphabet oben Nr. 31, noch mehr durch Alphabet Schn. 17 und Wo. 233. Dies Alphabet wurde, wie Nr. 31 oben, sehr beliebt, und seine Buchstaben sind zusammen mit den bei Nr. 31 genannten in Straßburg und Paris kopiert worden, zusammen mit solchen von Schn. 17 auch 1527 bei Henricpetri in Basel.

41. Zwei Holzschnittinitialen aus englischer Zeit (Abb. 23, 24), zusammen mit dem S. Curius Dentatus (Wo. 269) im Petrus Martyr [XLVI] London 1549 vorkommend (Ex. Z. St.).



Abb. 23
H. Holbein, englische Zeit



Abb. 24
H. Holbein, spätere englische Zeit

0,0445 breit, 0,0435 hoch, doppelte Einfassung, Landschaft mit weißem Luftgrund. D Alexander und Diogenes, vielleicht schon früher entstanden; Q Salomonisches Urteil[1]), nach Vergleich mit den knienden Frauen aus dem Medaillon des berühmten Kaminentwurfes (His Taf. 49, 50) und dem Rundbildchen der Basler Handzeichnungen (Wo. 110, 70, David und das Weib zu Tekoa) aus der späteren englischen Zeit.

[1]) Ähnliche Köpfe auf dem Entwurf des Basler Rathausbildes: Samuel bestraft Saul.

ZIERLEISTEN, ORNAMENTALES

42. Kopfleiste, fünf Kinder in Kreisranken (Abb. 25), Metallschnitt von Jacob Faber, 0,098 breit, 0,024 hoch, doppelte Einfassung, Grund horizontal schraffiert, bei Winter 1537 in XXIII auftauchend, um 1523 entstanden.

43. Zwei Seitenleisten 0,0235 breit, 0,163 hoch, ohne Jahresangabe in W. 1724 vorkommend, gehören zu Heitz 14 als unterer Leiste. Je eine Säule, unten Kinder spielend, der Schaft mit Ornament wie auf Heitz 106 bedeckt, auf dem Kapitell je eine kniende Gestalt, diese zu vergleichen mit einem Kind auf dem Freiburger Titel Wo. 217.

44. Kopfleiste, Engelskopf zwischen Delphinen, die außen in gerollte Kartuschen übergehen, Holzschnitt, weißer Grund, 0,0688 breit, 0,024 hoch, Vorkommen wie vorher. Zu vergleichen das Gesims mit Heitz 10, die Kartuschebildung mit Heitz 95, Stil und Schnitt allgemein am meisten mit dem Aristotelestitel von 1522 (S. 251).

45. Fußleiste, 0,157 breit, 0,03 hoch, einfache Einfassung, Landschaftsgrund, Metallschnitt von Jacob Faber. Veturia kniet vor »Marcius Coriolanus«, beide mit Gefolge, links Zeltlager, rechts »Roma«. Bei Froben 1519, auch 1522 in P. 431. Ein Vergleich mit den Frauengruppen links vom Eingang und der Männergruppe links von Fortuna auf den Versionen A und C der Kebestafel ergibt, daß Zeichner und Schneider dieser Leiste nur dieselben wie dort sein können. Ganz ähnliche Gestalten sind Cäsar und Hektor (Säbelbeine!) von dem Titel S. 250 und der Speerhalter des Scävolatitels (Wo. 223).

Sehr wahrscheinlich ist auch die gleichzeitig entstandene, aber erst 1564 in XXXII vorkommende 0,024 hohe Leiste mit der Flucht der »Clölia« aus dem Lager des »Porsena« von Holbein; man vergleiche neben den Kebestafeln das F_2 von Schn. 24.[1])

46. Zwei Querleisten, Metallschnitte, 0,0675 breit, 0,02 hoch, doppelt eingefaßt, Grund horizontal schraffiert, mit Obst und Gemüse, die andere aus drei Blütenzweigen bestehend, bei Cratander 1523 in P. 500 und beide 1530 in P. 782. In L'Art pour tous 1861 als Holbein abgebildet, seither mit Unrecht übergangen. Der Apfelast stimmt zur Leiste der früchtelesenden Faune (S. 258), die Kirschen und Gemüse zu oben Nr. 22Q und Nr. 24T, die Lilien und Nelken zu Nr. 24G und Nr. 22P_2, die Rosen zu Heitz 64 und 68. Die reizvolle Anordnung verbietet, neben der vorzüglichen Einzelzeichnung, an Nachahmer zu denken.

47. Arbor Consanguinitatis in Form eines Stammbaums, in Freiburger Stadtrechten 1520. Holzschnitt 0,277 breit, 0,39 hoch. Die schöne Verschlingung des Wurzelwerkes und die zeichnerische Behandlung des Holzes weisen deutlich auf Holbein. Vergleich: Das Einblatt Christus unter dem Kreuz, Pentateuch (S. 257) Isaaks Opfer und Sündflut, für das Laub Heitz 106, Luther Flugblatt und der Abt aus den Todesbildern.

48. Architektonisch gefaßtes Wappen von Basel, auf dem Titel der Basler Reformationsordnung vom 1. April 1529 [XVIII]. Der Baselstab in elegantem Schild, von einem Kreisring

[1]) Bei Froben kommen noch zwei Leisten ähnlicher Art vor, einmal der Triumphzug von »Venus« und »Cupido«, seit 1519 in P. 290, von Wo. als Nr. 3 dem Ambrosius Holbein zugeschrieben, aber vom Monogrammisten H. F. stammend (zu vergleichen die gedrängte Gruppe, das Verstecken der Hände, die knittrigen Gewänder mit seinem Herkules Gallikus, Heitz 96); dann die »Tullia«-Leiste 1522 in P. 419, eine selbständige geringe Arbeit des Jacob Faber.



Abb. 25
H. Holbein, um 1523

mit schön gezeichneter Schrift umgeben, das Ganze einem fein profilierten Sockel eingeschrieben, in den Zwickeln weißes Ornament auf schwarz. Holzschnitt 0,132 breit, 0,145 hoch. Für den edlen Schmuck dieser wichtigen Urkunde kommt Holbein von vornherein schon in Betracht, weil er sich damals am Ort aufhielt nnd mit der Obrigkeit in Geschäftsverkehr stand, auch hat die Durchsicht des Basler Holzschnitts um jene Zeit keine zweite Künstlerpersönlichkeit ergeben, die dem Blatt so nahe gebracht werden könnte wie er. Das Nächste und Beste, die Signete Heitz 115, 161, 162 vom Jahre 1535, stehen in dem wenigen, was diese barocker geschweiften Schilde von Blattwerk zeigen, dem Wappen des Mandates nicht so nahe wie die zwei bekannten Holbeinleisten mit Maskaron und nackten Männern von 1531 (S. 262). Zum Einzelvergleich sehe man die ovale Musterung des unteren Wulstes auf gleich profiliertem Glied bei Heitz 95, die feinen Eckornamente auf dem Schutzheiligentitel von Freiburg und zahlreich im Augustinalphabet (oben Nr. 9), die auch in Holbeins spätesten Jahren sich noch manchmal neben der Maureske behaupten (His. Taf. 37, 16; Taf. 41, 6; Taf. 43, 1). Die Kunst, richtig zu profilieren mit geschwungenen Wülsten und schrägen Platten, die Holbein seit den ersten zwanziger Jahren beherrscht (Orpheustitel Wo. 221), wird man unter den andern Basler Künstlern auch nicht so ausgebildet finden. Zum ungefähren Vergleich des ganzen Sockels sehe man die zwei Altartische der Apokalypsenholzschnitte und beachte auch die ungewöhnlich gerade und scharfe Bildung des Baselstabes auf Heitz 64 und hier. Kopien in Basel und Mühlhausen.



Abb. 26 (verkleinert)
H. Holbein, 1520

ILLUSTRATIONEN

Naturgemäß konnte auch hier die Ausbeute nur gering sein, neben einigem Neuen sind aber auch einige alte Zuweisungen wieder zu Ehren zu bringen. So zunächst:

49. Spielende Kinder am Brunnen, Rumohr 49, Pass. 35, in Hirths Formenschatz 1882, Nr. 102 als Metallschnitt Holbeins abgebildet. Nach Woltmann und Vögelin (L. 13) wohl ein von Holbein angeregter Basler Künstler. 0,1035 breit, 0,112 hoch, kommt erst in Münsters Kosmographie 1550 vor. Das Blatt ist in das Holbeinwerk zwischen dem Titel mit flötendem Satyr, Heitz 97 (Februar 1521) und das Curiosignet, Heitz 102 (Juni 1522) einzureihen und steht innerhalb dieser Grenzen den beiden großen Titeln des Missale und Graduale, Heitz 9 und 10, am nächsten. Einzelvergleich: Brunnenaufsatz und Vase links unten von Heitz 9, Festons aller drei Blätter, behelmte Knaben auf der Ballustrade und Heitz 10, Mitte unten, vor allem aber die nackten Kinder, besonders das linke im Brunnen stehende mit dem untersten der linken Leiste von Heitz 9, oder das Kind rechts im Brunnen mit Schn. 26 E und oben Nr. 16 M, sowie die beiden außerhalb des Brunnens stehenden mit dem rechten von Heitz 102.

49a. Noch unbeschrieben. Der hl. Martin mit dem Bettler, seitlich Halbsäulen oben Feston. Titelillustration von Wolffs Missale Moguntinense, 1520 (Abb. 26). 0,177 breit, 0,181 hoch. Das Feston stimmt zu dem Löwenwappen von Freiburg (Wo. 218), der Bettler zu den Gestalten im Fegefeuer von Heitz 10. Das eigentümlich statuarisch gebildete Pferd sticht von der Natürlichkeit des übrigen auffallend ab, so daß man daran denken könnte, Holbein hätte irgendwelche Nachbildungen von Entwürfen Leonardos für ruhig schreitende Denkmalspferde gesehen (vgl. Müller-Walde im Jahrbuch XVIII S. 130 und XX S. 104). Das Motiv des sich nach vorn drehenden Reiters auf streng nach links schreitendem Pferde hatte Holbein an dem großen Reiterbildwerk des hl. Martin der Basler Münsterfassade stets vor Augen.

50. Taufe Christi, oben Gott Vater (Abb. 27), Holzschnitt von Lützelburger, 0,088 breit, 0,161 hoch, bei Cratander März 1523 in P. 497.

51. Erschaffung Evas, Metallschnitt wohl von Faber, 0,086 breit, 0,059 hoch, doppelte Einfassung, Landschaft mit vielen Tieren, im August 1526 bei Cratander und bei Petri in P. 632 und W. 3986. Gott Vater tritt von links heran mit erhobener Segenshand, ein über Rücken gesehener Engel trägt seinen Mantel, rechts liegt Adam, Kopf auf Stein, stützt sich auf den linken Arm, der rechte ist über die Brust nach vorn auf den Boden gelegt. Gewandung und Gesichtstypus Gott Vaters stimmen am engsten zur Krönung Mariä (Berlin, S. 249), daß Holbein an diesem lang festhielt, zeigt der Ablaßhandel. Die Tiere gehen mit Schn. 13 und besonders mit Schn. 23 zusammen. Die größte Verwandtschaft des Ganzen zeigt das Initial A des großen biblischen Alphabets Schn. 31. Man kennt sechs Fassungen der Erschaffung Evas in Holbeins Schnittwerk, deren Motive (nicht die Schnitte) sich zeitlich so folgen dürften: 1. Im Engelrund, Wo. 171. 2. Mosestitel, Heitz 67. 3. Aus den fünf Testamentsillustrationen S. 255. 4. Initial A, Schn. 31. 5. Dieser neue Metallschnitt, das Engelchenmotiv von Version 2 ist hier im ganzen Liebreiz Holbeinscher Kunst entfaltet, das Erwecken Evas geschieht wie bei 4 ohne Berührung durch bloßes Herantreten. 6. Die Version der Todesbilder, greift in allem Wesentlichen auf das erste Motiv zurück, der Engel ist ganz in Wegfall gekommen, das würdevolle Erwecken aus der Ferne aufgegeben, nur von den Tieren umgeben wird Eva herausgehoben, aber jetzt ungemein zärtlich und bedächtig. Nach dieser Reihenfolge wird der neue Metallschnitt etwa 1524 entstanden sein.

Die Beobachtung von Schmid (S. 262), daß Holbein während seines dritten Aufenthaltes in Basel 1528 bis 1532 fast nichts mehr für die Basler Verleger gearbeitet habe, hat sich nicht ganz bestätigt, allerdings ist die Tätigkeit nur gering zu nennen,[1]) das Wichtigste davon sind die auf den Rand der Erdkarte im Grynäus von 1532 verteilten Illustrationen.

---

[1]) Die von Schmid (L. 9) als Holbein angeführten, in den späteren Untersuchungen bereits ausgeschiedenen Hervagensignete, Heitz 126, 127, 139 sind mit Recht fallen gelassen; die wenigen von Wo. noch gezählten außerenglischen Holzschnitte der späteren Zeit gehören Holbein wirklich an, ausgenommen das Bildnis des Borbonius, das schon C. Dodgson in den Graphischen Künsten 1905 anläßlich der Büchersammlung Mitchell abgelehnt hat.

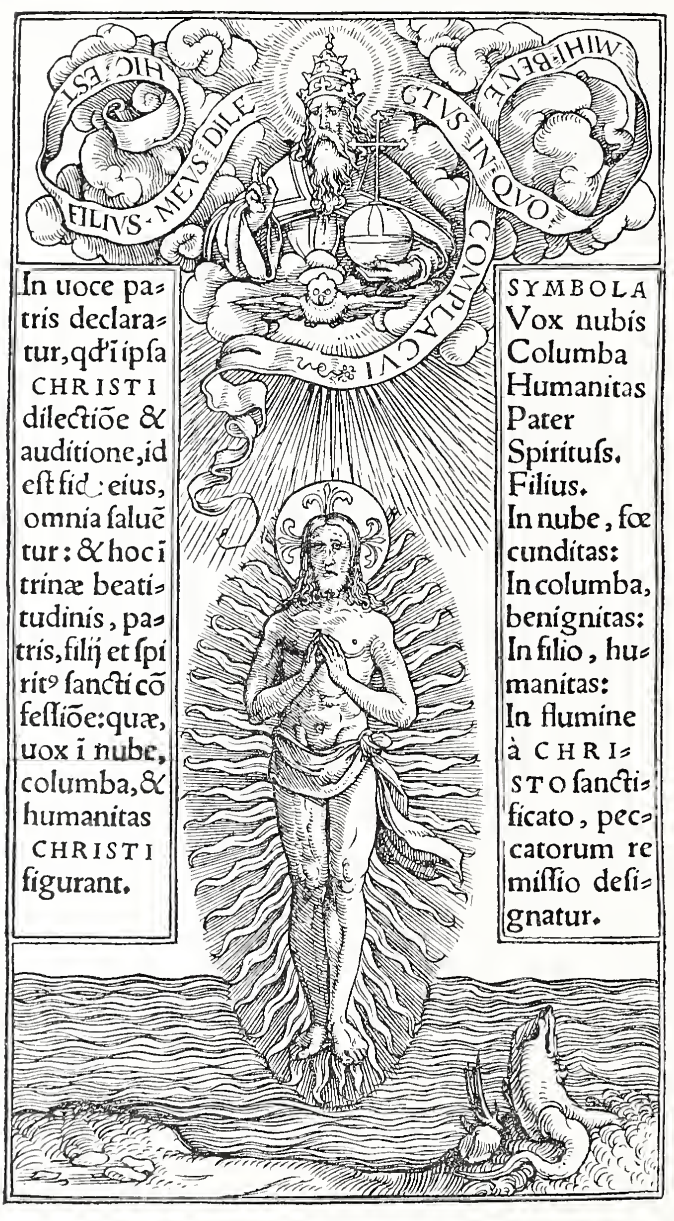


Abb. 27
H. Holbein, März 1523

52. Die Grynäusillustrationen [P. 870b] von Pass. als Nr. 32 des Holbeinwerkes beschrieben, sind von Woltmann in der ersten Auflage noch anerkannt, später hat er sie, wie öfters seiner eigenen Beobachtung mißtrauend, wieder fallen lassen und bringt sie mit den Kosmographieillustrationen des Hans Rudolf Manuel, etwa mit dessen Blatt der monstra marina zusammen; es ist ihm damit gelungen, das Beste, was der Basler Holzschnitt zwischen 1530 und 1550 geleistet hat, mit dem Allerschlechtesten in einen Topf zu werfen. Die beige-

gebenen Grynäusproben (Abb. 28 und 29) werden davon überzeugen, daß solche in einem Jahr von Holbeins Anwesenheit in Basel ans Licht getretene Arbeiten einer ausdrücklich begründeten Ablehnung bedürften, wenn man sie nicht als Holbein gelten lassen wollte; diese Begründung dürfte aber jedem schwer fallen. Man muß die Männchen der bei Schmid im Jahrbuch 1899 S. 262 abgebildeten Holbeinleiste von 1531 neben den Wilden halten, der die Gefangenen einbringt, womit die Holbeinsche Zeichnung bewiesen ist, auch die Hand desselben Holzschneiders; die Art der Schraffen und die kurzen starken, die Muskeln umrandenden Striche, eine Eigentümlichkeit der Holbeinschen Schnitte nach Lützelburgers Tod, ist überzeugend. Auch Kontrastierung benachbarter Körper durch Licht und vollkommene Schatten, wie hier die Köpfe der beiden Gefangenen, gehören zu Holbeins Gewohnheiten, die in Holz und Metall gleich wirkungsvoll wiederkehren, z. B. Heitz 15 die zwei Männer hinter Sauls Sturz oder im Scävolatitel (Abb. L. 11 S. 245) der König und die rechts benachbarte Gestalt. Man vergleiche außerdem die Berg- und Meerlandschaften mit denen der Apokalypse, auch das Pferd mit jenem des ersten apokalyptischen Reiters, oder die sanfte Hügelgegend bei der Schlangengruppe der Grynäustafel mit Ähnlichem der Todesbilder.

53. Vielleicht in diesen Jahren, möglicherweise schon vor Holbeins erster englischer Reise, entstand der Holzschnitt der Halbrundnischen des Amphitheaters von Augst im Baselbiet, 0,0975 breit, 0,1295 hoch, der erst 1544 in der Kosmographie Münsters erscheint, vollkommen verschieden von den zahlreichen, an sich trefflichen Landschaftsskizzen dieser Erstausgabe. Vergleich: für Büsche und Felsen die eherne Schlange aus den fünf Testamentsillustrationen (S. 255 u.), Apokalypse, der Engel zeigt das neue Jerusalem, und der Engel verschließt den Teufel in den Abgrund; hier auch das kleine Gehölz auf der Höhe des Felsens, welches ähnlich auf den Titeln Tod als Mäher und Tod und Soldat, sowie in den vier ersten Blättern der Todesbilder und auf dem Augster Hügel vorkommt. Sehr wichtig ist, wie die eigentliche Oberfläche des Bodens mit dreierlei Strichen dargestellt wird und zwar, kurze einzelne mit Hermelinschwänzchen zu vergleichen, enge mittellange wie reihenweis gelegte Erbsenschoten, oder endlich ganz lange, die wie Schilfgras den Flächenformen nachlaufen, dies alles findet sich überzeugend gleich in den 11 Pentateuchbildern (Isaakopfer, Stiftshütte) oder in dem Einblatt Christus unter dem Kreuz. Auch das Ziegelmauerwerk wird auf allen Holbeinschnitten grundsätzlich so wie hier gegeben, es gibt nur ganz unschraffierte und nur gänzlich durchschraffierte Flächen, und zwar immer in schrägen Lagen; so die Cäsarillustrationen und die zwei Blätter im Pentateuch und das vorliegende. An der klaren und heiteren Gesamthaltung des Blattes erkennt man, daß es sich nicht um bloße Holzschneiderimitation handelt; übrigens kann es dem Freund Amerbachs und Bekannten des Erasmus nicht an Aufmerksamkeit für das so nahe antike Denkmal gefehlt haben. Einen Ratserlaß, der das Fundrecht auf Augster Boden regelt, gibt es z. B. schon von 1514.



Abb. 28
H. Holbein, 1532

54. Zwei Astronomen, Holzschnitt, 0,105 breit, 0,12 hoch, bei Cratander März 1534 in P. 974b. Ob dies die von Pass. 155 beschriebenen sind, kann ich nicht entscheiden, weil der dort angeführte Druck mir unbekannt blieb; es gibt aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine mit Schneidmesser und G. S. bezeichnete Kopie. Die Architekturauffassung sowie

zeichnerische Behandlung des Mauerwerks stimmt vollkommen mit dem Versehgang der Todesbilder, die Landschaft und Bodendarstellung mit den bei Nr. 53 genannten Beispielen. Der rechte nach links aufwärts visierende Astronom spricht ohne weiteres Holbeinisch an (vgl. die Männer von Aarons Priesterdienst in den fünf Testamentsillustrationen oder die den Stock haltende Hand mit der des Sternsehers der Todesbilder). Auch an dem linken Astronomen, der mit dem Zirkel in der Hand sich auf die Armillasphäre stützt, ist der Gesichtstypus (Isaaksopfer im Pentateuch) und die charakteristische, nach oben offene Hand (Apokalypse, Todesbilder, Lutherblatt) dem gewohnten entsprechend, abweichend allein die Stellung. Der unnatürlich nach vorn gedrückte Ellbogen mag etwas verzeichnet sein, wie bei dem rechten Schildhalter von Heitz 112, das meiste ist jedoch Absicht und bekundet mit dem zeitlich nächststehenden Koverdaltitel (Wo. 237) eine merkwürdige Episode in Holbeins Stil. Schon in der Lyoner Bibel fallen Figuren derart auf, die Freunde, die sich in Job. I abwenden, und die an der Rotte Korah Vorübergehenden, noch mehr der David des Koverdaltitels; die Manier erreicht hier in den wandernden Aposteln ihren schärfsten Ausdruck, denn diese ziehen in geschraubten Haltungen an Christus vorüber, mit einem Stich ins Komische wie fremdartige



Abb. 29
H. Holbein, 1532

Defiliermoden. Da auch die Längsschraffierung der Gewänder den Sockelfiguren des genannten Titels[1]) von 1535 näher zu stehen scheint als der Bibel, so sind die Astronomen, wenn überhaupt noch in Basel entstanden, an den Schluß des dritten Aufenthalts zu verlegen.

Der wichtigste Beitrag zum Holzschnittwerk Hans Holbeins ist zweifellos das Züricher Flugblatt Luthers als germanischen Herkules, den Daniel Burckhardt (L. 3) geliefert hat. (Daselbst Abb.) Man vergleiche dabei noch den vorn in Mitte nach aufwärts schauenden Kopf mit dem Niederfallen der Sterne aus der Apokalypse und den dicken hinten links, welcher erkenntlich auf dem Schnitt der apokalyptischen Reiter wiederkehrt. Die derbe Schnittechnik findet sich auch auf kleineren Blättern um diese Zeit in Basel, so dreimal in der Apokalypsenfolge, in den griechischen Initialen von Schn. 28 und vor allem in dem Titelbild des »gestryfft Schwitzer Baur« (Weller 2077) von 1522; hier ist auch die Zeichnung zwar nicht von Holbein selbst, doch von seinem Geist berührt. Die wichtigste Überlegung bleibt natürlich die Burckhardts, daß niemand außer Holbein in Basel fähig war, das Flugblatt zu entwerfen; den Ausschlag gibt dabei das Temperament, nicht die Güte der Hände, an welchen der Basler Holzschnitt reicher ist, als man bisher annahm, denn die Geschichte desselben hat bisher

[1] Von Holbein in der Lützelburger Zeit gänzlich gemieden, mit dem Ablaßhandel einsetzend, in der Bibel überwiegend.

das Beste, was vor und in der ersten Zeit neben Holbein geleistet wurde, zu wenig beachtet.

Neben den reifsten Werken des Meisters D. S. wäre z. B. das Titelblatt des Missale Numburgense von 1517 (E. Dresden) zu nennen oder das nachweislich in Basel um 1519 gedruckte Flugblatt Gengenbachs vom neuen Bockspyl (Weller 1186, Gotha Herzogl. Mus.)[1].

AMBROSIUS HOLBEIN

Sein Holzschnittwerk ist zum größten Teil bekannt, jedoch im einzelnen mehrfach zu- und abgesprochen und verteilt beschrieben, so daß eine neue Nummernfolge erwünscht scheint. Zu seinen beglaubigten Bildern[2]) und Zeichnungen kommen vier bezeichnete Holzschnitte, zusammen die allerdings noch beschränkte Grundlage, seine Tätigkeit für den Buchschmuck zu beschreiben. Während des ersten Jahres sind manche Arbeiten der Brüder Holbein im Ornament und in den Putten nicht restlos ganz ohne Zweifel zu scheiden, jedoch gewähren die figürlichen Szenen wichtigen Anhalt. Der Scävolatitel des Hans und seine venezianische Bordüre, beide Oktober 1516, stehen im Ornament dem gleichzeitigen Alphabet Schn. 1, das als Ambrosius gilt, genau so nahe, wie dessen Lucretiatitel vom April 1517. Die Putten

[1]) Es wäre möglich, daß letzteres von dem Basler Porträtisten H. F. stammt. Zum Vergleich ist das 1524 datierte und H. F. bezeichnete Bildnis eines jungen Mannes, nach halbrechts gerichtet, in der Akademiegalerie in Wien anzuführen; dabei ist die allgemeine künstlerische Auffassung mit der Art, wie hier der junge Kaiser Max und andere junge Männer rechts von ihm gegeben sind, zu vergleichen; ferner der Bauer mit der Hahnenfeder des rechten Tisches mit dem Initial R, das zu Schn. 3 gehört und 1528 im Cicero Cratanders vorkommt. Am deutlichsten wird die Übereinstimmung vielleicht zwischen dem Soldaten, der am gleichen Tisch zu äußerst rechts steht und der 1517 datierten Basler Handzeichnung eines Schweizer Kriegers erkannt (Abb. L. 10).

[2]) Von Woltmanns Verzeichnis der Holzschnitte des Ambrosius gehören die Nummern 1, 2, 5, 9, 14 und 42 nach Schmids Vorgang dem Hans Holbein an, Nr. 3 dem Monogrammisten H. F (S. 99 Anm.); das Alphabet Nr. 41, von dem Woltmann kaum die Hälfte beschreibt, ist gleichfalls nicht von Ambrosius, sondern von jenem Künstler, der das Frobensignet Heitz 32 gezeichnet hat, zu welchem Schmid (L. 9) mit Recht Initialen bei Anshelm in Hagenau in Beziehung bringt (die kleinen auf Taf. 75 bei Butsch). Nur daß es ein auswärtiger, das heißt nicht Baslerischer Künstler sei, ist noch nicht ausgemacht, weil seine Hand daselbst im Furterschen Hortulus animae von 1515 zu finden ist (etwa Maria Magdalena), und weil er das gleichfalls in Basel bei Jacob von Pfortzheim 1518 erschienene Betbüchlein der ewigen Weisheit illustrierte (E. Zürich Kantons Bibl.); die von fünf Schwertern durchbohrte Maria oder die Grablegung in der Höhle machen den gleichen Künstler wie bei dem Alphabet Wo. 41 gewiß. Von ihm ist auch der vorher genannte Peter und Paul von 1517. Wenn man aber Schnitte wie Christi Kreuztragung aus dem Betbüchlein und das Initial P mit drei bärtigen Männern neben die Arminiusschlacht von Ambrosius Holbein hält, so ergibt sich doch das, daß beide Künstler zueinander in nicht unwesentlichen Beziehungen standen, jedoch ist der Unterschied klar. Der unbekannte Meister zeichnet viel geringer, er ist jedoch teilweise in der Erfindung anmutig und versteht besonders bei seinem ausgeprägten Sinn für malerisches Helldunkel ein gewisses inneres Empfinden auszudrücken. Einige andere Zuweisungen an Ambrosius, die ganz und gar unmöglich sind, wären: Butsch, Taf. 47 der Hercules Gallicus; Ritter, im Ornamentstichkatalog des Öster. Mus., das Grafsche Signet Heitz 31; Heckethorn, the printers of Basle, die Illustrationen zu Horaz' Epoden [I], und P. Heitz (L. 5) die Signete 36, 42, 43, die von Schmid (L. 9) bereits abgewiesen wurden. Für das Signet Heitz 37 eine Vorlage des Ambrosius anzunehmen (L. 9), ist eine unkontrollierbare Vermutung; gezeichnet hat er diese verballhornten Formen nicht.



Abb. 30



Abb. 31

Ambrosius Holbein, Oktober 1516

dieses Ambrosiustitels sind wieder von dem geflügelten Paar auf dem Scävolaschnitt des Hans an und für sich nicht zu unterscheiden. Und vergleicht man die Figuren der Lucretiaszene mit dem als Werk des Hans Holbein geltenden Schulmeisterschild, so ergibt sich eine Fülle anderer Beziehungen. Die gemeinsame Tätigkeit der Brüder Holbein für den Basler Holzschnitt setzt gleichzeitig und plötzlich im Oktober 1516 ein, Hans mit drei Titelblättern und einem Alphabet, Ambrosius mit einem Titel und drei Alphabeten, dabei ist der Titel (Nr. 2 = Wo. 11) schon eine stilreife, für ihn durchaus charakteristische Arbeit.

1. Alphabet mit Architekturen und Landschaften, Holzschnitt wie alles andere von Ambrosius, 0,019 im Quadrat, einfache Einfassung, weißer Luftgrund, bei Froben seit Oktober 1516 in P. 165. Hieraus fällt ein Licht auf die Wanderschaft des Künstlers, ehe er in Basel zu zeichnen begann; das architektonische Alphabet steckt voll Reiseerinnerungen, darunter italienische Motive, die Art, wie sie gegeben sind, ist entscheidend, sie können nicht aus Ornamentstichen zusammengetragen sein, er hat unbedingt Oberitalien betreten. Woltmann war noch in der ersten Auflage derselben Meinung, später überging er ein so wichtiges Zeugnis mit Schweigen (Abb. 30, 31).

a) Erste Reihe, detailliertere Architekturmotive und Durchblicke, reichlicher schattiert, 27 Buchstaben: A_1 Säulengang, A_2 große Nische, A_3 kleine Nische mit Medaillons, A_4 eine Art Gang, darüber Feston, B_1 Feston vor Mauerfläche, B_2 Triumphtor, B_3 romanisches Fenster, C_1 Pfeilergang, C_2 antikisierender Giebel, D_1 Durchblick, D_2 Fassade, E_1 Durchblick (Abb. 30), E_2 Treppentürmchen und Strebepfeiler, F Renaissancetor, G Kapitell (Abb. 31), H Arkadeneck, J_1 Gewölbe, J_2 Aquädukt, Rundbau, L Treppenturm, M Kreuzgang, N Arkade, P_1 [P. 165] Durchblick ähnlich E_1, P_2 Kirchenruine, gemauerter Bogen, Q Säulenpergola, R rechts eine Altane, S enger Hof, T_1 Blick über ein geschmiedetes Gitter, T_2 breites Giebelhaus, V Längsblick an einer Kirchenruine. B_2 B_3 in P. 294, C_1 C_2 D_2 in P. 231, die übrigen in P. 289.

b) Zweite Reihe, einfache, mehr landschaftlich gefaßte Gebäudeansichten, 12 Buchstaben: C_1 Kastell, C_2 Mauer mit 2 Fenstern, D [P. 294] schwerer Turm, H_1 [P. 165] Ruinenbogen, H_2 [P. 375] Bündner Holzhaus, J_1 Holzbrücke, J_2 Stadttor, L italienische Landkirche, M_1 Ruine, M_2 zwei Halbsäulen, N Blick über Zinne eines Hauses, O Landschaft mit Burg, R Ruinenbogen, S Landschaft, Q der Buchstabe wirft seinen Schatten an eine Wand; so noch mehrere, aber nicht mehr von Ambrosius. N O R in P. 231, die übrigen in P. 289.

Daß Ambrosius der Schöpfer dieses Alphabetes ist, verbürgen in erster Linie die kleinen unteren Architekturen des Weibermachttitels Heitz 26; auch die Throne des Hoflebens und anderes.

2. Quarttitel = Wo. 11, untere Leiste = Heitz 34, obere Leiste fünf kämpfende Kinder, eines mit Satyrmaske; schon Oktober 1516 bei Froben in P. 165.

3. Alphabet mit Ornamenten = Schn. 1 (ohne das G). Von Schmid (L. 12) als Ambrosius beschrieben. Bei Froben Oktober 1516 in P. 165. Dazu sechs neue: B [P. 226] Ornament, G Halbputte, O Totengebein, R Vase mit zwei Kinderköpfchen, T Feston, V Pferdekopf. G O V in P. 194, R T in P. 165.

4. Initial Q [P. 165] 0,0185 im Quadrat, zwei kleine Satyrn sitzen an Säule, wie Heitz 26 links oben. Froben Oktober 1516.

5. Ornamentales Alphabet, 0,0285/0,029 breit, 0,027/0,028 hoch, einfache Einfassung, Grund weiß. Seit Oktober 1516 bei Froben. 21 Buchstaben: M_2 N [P. 228] Q S_1 S_2 Vasen und Blattwerke, M_1 P_2 Halbmenschen (M Variante von Schn. 1 M), D_1 D_2 E_2 V Delphinpaare, Füllhörner, A_1 J L [P. 226] (Abb. 32) R T verschlungene Tiere, C_1 [P. 211] C_2 E_1 P_1 Festons, A_2 Kartusche, C_2 P_2 in P. 165, M_2 R S_2 T in P. 294, M_1 S_1 in P. 194, die übrigen in P. 212. Die Zuweisung stützt sich vor allem auf die Ornamentik und Tiere des Titels der Arminiusschlacht, außerdem siehe Nr. 2 links oben und das V hier, oder P_1 und die obere Leiste von Nr. 17, ebenso die Ornamentik von Nr. 18 und Nr. 23.

6. Quarttitel = Wo. 4. Lucretia. Froben April 1517 in P. 183.

7. Frobensignet Heitz 33 = Wo. 39, Mai 1517 in P. 187.

8. Weibermacht, bezeichnet H A, Quarttitel Heitz 26 = Wo. 6, Juni 1517 bei Gengenbach in 1.

9. Wappen = Wo. 40, bezeichnet mit aneinandergefügtem A (eigentlich Λ) und H und der Zahl 1517. Juni 1517 bei Gengenbach in P. 207.

10. Titelblatt zum Nollhard = Wo. 22.

11. Die 16 großen Illustrationen davon = Wo. 23 bis 38[1]), wohl noch während des Jahres 1517 erschienen. Die Holzschnitte können gar nicht richtig beurteilt werden, solange man nicht die des zwei Jahre früher erschienenen und von anderer Hand illustrierten des Spieles von den zehn Altern der Welt (W. 895) daneben hält und daraus ersieht, in wie weitgehender Weise die Szenenauffassung von dem Willen des Dichters und Verlegers Gengenbach abhing.

12. Arminiusschlacht und Verleumdung des Apelles = Wo. 7, bezeichnet mit A H und 1517.

13. Alphabet gleichen Stils und Inhalts wie Nr. 5, 0,0255 im Quadrat, einfache Einfassung, Grund weiß, seit Januar 1518 bei Gengenbach, 22 Buchstaben: A C D E K T Φ (dieses in III) Halbputten, B S Tiere, Hundsköpfe, F R [W. 1878] Vögel, M bärtiges Männchen, die übrigen Blattwerke, Füllhörner, Delphine, Vasen, P in P. 259b, C Q in P. 711b, M V in P. 713, A Z in W. 2078, F G in P. 714, B T O in P. 252, die übrigen in VI. Zuweisung begründet wie Nr. 5, Vergleich des M mit Aristoteles von Heitz 26, der Putten mit Nr. 22 und Nr. 23, des B mit Heitz 33. Die im ganzen unklare und etwas derbe Ornamentik steht dem unbezweifelbaren Titel Nr. 22 am nächsten.

14. Quarttitel, Frobenschild und Reichswappen = Heitz 48a, von Schmid (L. 9) als Ambrosius erkannt. Froben, Januar 1518 in P. 213. Kopie in Köln 1522 (Heitz, Kölner Büchermarken 140).

15. Quarttitel, unten Frobenschild zwischen zwei blasenden Putten auf Delphinen = Heitz 48, von Schmid zuerst dem Ambrosius zugewiesen (L. 9), Abb. Butsch Taf. 42, nach Schneeli (L. 7) freie Kopie nach venezianischem Vorbild. Seit Februar 1518 bei Froben in P. 217.

16. Titel in Form eines Epitaphs, oben großer Kinderkopf zwischen Flügelpferden, seitlich Gehenke. 0,125 breit, 0,188 hoch, einfache Einfassung, Grund weiß. Von Pass. 114 als Hans Holbein betrachtet, von Wo. als Urs Graf, wozu der Engelskopf etwas verleiten konnte. Nach der Ornamentik der Gehenke und den Pferden bestimmt Ambrosius (s. Nr. 14, 15, 5 und 13), oder die zusammengebundenen Vögel links und die von Nr. 2 oben und Nr. 23 links. Die ganze Architektur ruht auf ausgedrehten Kugeln, die, wenn auch nicht tragend, auf Nr. 18 und Nr. 22 ebenso vorkommen; der Kandelaber von Nr. 2 links ruht aber auch auf Kugeln, und der Thron von Nr. 17 wenigstens auf Delphinrundungen. Die Einfassung wurde im folgenden Jahr vom Meister F. G.[2]) in dem bekannten Blatt der Basler Matrikel kopiert.



Abb. 32
Ambrosius Holbein, 1516

17. Einfassung für Folio, Genien der Künste = Wo. 12, Froben Juni 1518 in P. 226.

18. Hofleben = Wo. 8; Froben, Juni 1518, wie vorher.

19. Quarttitel, oben Frobenschild, unten zwei kämpfende Knaben auf Hippokampen = Heitz 46, ebenfalls von Schmid (L. 9) zugewiesen. Froben 1518 in P. 264.

20. Alphabet mit dünnen Blättchenranken, 0,021 breit, 0,019 hoch, einfache Einfassung, Grund weiß, Letter Mittelkante. Bei Froben seit Juni 1518 in P. 226. Neun Buchstaben: A C [P. 271] H M (Lyrenranke) N [P. 229] P R (Quadratfeston über Eck gestellt) S_1 S_2. A H P in P. 226, M R in P. 272, S_1 S_2 in P. 965. Ähnliche dünne Festons in Nr. 14, 18 und 26.

21. Alphabet mit Ornamenten auf schwarzem Grund, von Schmid (L. 10 bei Nr. 24 der Werke des Franck) mit Recht dem Ambrosius zugewiesen. 0,0275 im Quadrat, doppelte Einfassung, bei Cratander seit September 1518, z. B. L und P in P. 254, das B bei Schn. 7 ab-

[1]) Der Holzschneider der Nollhardillustrationen ist leicht als der zu erkennen, welcher in einem Gengenbachschen Druck von 1521 (W. 1688) mit »F. M. S.« signiert.

[2]) Es ist F. G. zu lesen und nicht E. G. wie Schmid; die Signatur der Miniatur zeigt deutlich den ins G. hinein fortgeführten F-Strich.


Abb. 33
Zierleiste in der Art des Ambrosius Holbein, Basel, Mai 1520

gebildet, 21 Buchstaben, die alle in P. 308 vorkommen. A J Delphinpaare, Füllhörner, K P S V Kinder und Halbputten, M O Q R X Blattwerke, F H L Y Vasen und Säulenschäfte, E Kartusche, G Feston, Z ähnlich Schn. 1 Z, B C N Tierbildungen mit Blattwerk.

22. Oktavtitel = Wo. 13, unten Kind auf Thron, von fünf anderen umgeben, bei Cratander seit September 1518 in P. 254. Dies durch die Zeichnung der Kinder vollkommen gesicherte Blatt ist für die Ornamentik einer Reihe bisher angeführter Arbeiten ein wichtiger Vergleichspunkt.

23. Umrahmung für Quart = Wo. 10, unten Knabe auf Bahre, von zwei anderen getragen; Wo. erwähnt das Vorkommen bei Petri 1517, ich fand es nur bei Petri 1518 in P. 248 und im November des gleichen Jahres bei Cratander in P. 259. Auf dem sehr deutlichen Abzug des Basler Ex. von P. 307 sieht man in den Medaillons der Seitenleisten links den bartlosen Kopf eines jugendlich schönen Mannes, daneben jenes A-ähnliche A und H, rechts einen bärtigen Kopf mit J O; es ist kein Grund dagegen, hierunter Ambrosius Holbein und den Maler Hans Herbst (Johannes Oporinus) zu verstehen, weshalb ich den Holzschnitt auch zu den bezeichneten zähle.

24. 25. Insel Utopia, Erzählung des Hythlodäus = Wo. 16, 17; Froben, November 1518. Die allgemeine Anlage der Insel, ohne die Figuren, nach dem unbedeutenden Holzschnitt der Editio princeps.

26. Umrahmung für Quart, acht Kinder mit Passionswerkzeugen, Pass. 72 als Hans Holbein beschrieben, von Wo. nicht erkannt, von Schmid (L. 10) als Ambrosius bestimmt. Das erste mit Druckdatum versehene Vorkommen ist die Theologia, Straßburg 1520, aber der Holzschnitt kommt schon im geistlichen Streit des Ulrich Krafft [XLIX] vor, dessen Vorrede von 1517 datiert ist, so daß man das Blatt wohl ins Jahr 1518 wird setzen dürfen. In demselben Druck findet sich innerhalb dieser Titelumrahmung der folgende, bisher unbekannte Holzschnitt von Ambrosius:

27. Christus mit Fahne, worin ein Kruzifix, steht triumphierend auf Teufel und Schlange (Abb. 34), 0,072 breit, 0,075 hoch. Dies Bild und die vorige Umrahmung sind zueinander geschaffen, über dem triumphierenden Heiland halten so die Engel das Schweißtuch, zu den Seiten sind die Martern angedeutet, und unter dem niedergeworfenen Teufel sind tierköpfige und teuflische Unholde dabei, ein Geschütz loszubrennen, mit welchem Scherz bekanntlich auch sonst auf Bildern das Vordringen Christi gegen die Höllenpforte bekämpft wird. Direkte Vergleiche für die Gestalt Christi sind bei dem beschränkten Umfang von Ambrosius' Werk nicht beizubringen, das nach Dürer studierte Basler Gemälde des schmerzhaften Christus widerspricht wenigstens nicht; entscheidend ist die Landschaft, man darf aber die Mühe nicht scheuen, alle Holzschnitte daraufhin anzusehen. Die schwebende Stellung kommt gleichwohl bei dem Putten von Nr. 17, untere Leiste, vor, der auf einem ähnlich geflügelten Tier genau so steht.

28. Titelblatt der Geuchmat = Wo. 18.

29. Drei Illustrationen dazu = Wo. 19 bis 21.

30. Quarttitel = Wo. 15 = Heitz 40, unten Frobenschild zwischen einem Knaben und bärtigem Mann, bei Froben Oktober 1519 in P. 293. Das Ornament ist schon ziemlich zerfasert gezeichnet, die Figuren, wenigstens im Schnitt, knittrig, als sei die Hand des Holzschneiders allzusehr an die krause Zeichnung der früheren Holzschnitte des Meisters H. F. gewöhnt, die Erfindung im ganzen ist aber ausgesprochen leicht und dekorativ. Vergleiche den rechten Engel mit dem oben links von Nr. 26.

31. Initial E, ein Affe hockt Früchte kauend vor einem Gitter (dies zu vergleichen mit Nr. 1), weißer Grund, 0,0305 br., 0,029 h., doppelte Einfassung, Letter Mittelkante und eine schattierte Seite, erscheint 1524 bei Bebel in P. 562, wird 1518 oder früher entstanden sein. Hans Holbein, der sonst noch in Betracht käme, gibt die Affen mit tieferen Augenhöhlen und längerer Schnauze.

32. a, b. Zwei Seitenleisten, Kandelaberornament an einer dünnen Mittelspindel aufgebaut; Kelche mit Kernen, Lyrablatt, Füllhörner, Kartusche; alles in Art von Nr. 5 und Nr. 2, Mitte der linken Leiste. 0,019 breit, 0,136 hoch, einfache Einfassung, Grund weiß, Froben Februar 1519 in P. 270 und P. 290.

33. a, b, c. Drei horizontale Leisten, 0,1285/0,13 breit, 0,021/0,022 hoch, doppelte Einfassung, Grund weiß, Froben wie vorher in P. 270. a) in Mitte ein Rechteck, rechts und links Blattranke mit Spiralen (Stil wie Nr. 5 S2). b) geschmiedetes Gitter wie Nr. 1a das T. c) Dünne Wellenranke mit vier Rundblüten in Spiralen, in Mitte ein Reifen; die Blüten wie bei Nr. 14.



Abb. 34
Ambrosius Holbein, um 1518

Im Jahre 1520 kommen bei Cratander (P. 363) eine Anzahl Zierleisten vor, die der Art des Ambrosius Holbein sehr nahestehen, allerdings auch mit Entwürfen des Basler Porträtmalers H. F. manches Verwandte haben, z. B. Abb. 33, Mai 1520 in 11. Der Knabe im Filzhut erinnert an Urs Grafs Holzschnitt Heitz 11 vom November 1519.

Auf ein wichtiges Blatt sei zum Schluß die Aufmerksamkeit gelenkt, auf das Kanonbild des mehrfach genannten Missale Numburgense des Jac. von Pfortzheim von 1517, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, auch 1518 von Adam Petri im vierten Band der Werke Gersons verwendet. In erster Linie spräche das Landschaftliche für Ambrosius Holbein, Maria wäre mit zwei ähnlichen Gestalten der gleichzeitigen Verleumdung des Apelles (Nr. 12) zu vergleichen, Johannes mit den zwei Männern vorn links auf der Insel Utopia (Nr. 24), Christus mit Nr. 27 und dem dort erwähnten Basler Gemälde.

NACHTRAG ZU HANS HOLBEIN

Schmid vermutet (L. 11, S. 235, Z. 21), der Titel mit den sieben Kardinaltugenden sei von Gengenbach um 1523 bestellt worden, weil er sich 1527 bei Faber Emmeus, dem Nachfolger Gengenbachs findet. Der Titel kommt aber schon Dezember 1522 bei Curio in Ceporinus Compendium grammaticae graecae vor. (E. Aarau, Kantonsbibliothek.)

Zu Nr. 52 (S. 102f.): Daß sich in den gleichen Jahren bei Henricpetri in Basel Holzschnitte aufzählen lassen, die den Grynäusillustrationen sehr nahe stehen, aber gleichwohl nicht mehr als authentische Holbeinzeichnungen gelten können, ist mir wohl bekannt. Das Beste davon, und jedenfalls nicht ohne Holbeins Anteil entstanden, ist der »1532« bezeichnete Kopf des Henricpetrischen Wandkalenders aufs Jahr 1533. (E. Bern, Stadtbibliothek). Stufenweis entfernter und derber wären dann die »1531« datierte Tafel des Horologiums mit den seitlich angeordneten Tierkreisbildern und die 1533 erschienenen größeren Bilder des Tierkreises in Münsters Horologiographia zu nennen. (Pass. Holbein 41.)

VERZEICHNIS DER ANGEFÜHRTEN ALTEN DRUCKE

Wenn nichts anderes angegeben, sind Exemplare der angeführten Drucke in der Universitätsbibliothek Basel vorhanden.

Druckort Basel.

I. Quinti Horatii Epodon, Gengenbach Juni 1517. 4o.

II. Martini Luthers mancherley büchlin und tractetlin, ohne Ort (bestimmt Basel), Mai 1520. 4o (Ex. Z. St.).

III. Erasmus, Proverbiorum Chiliades, ex quarta recognitione. Froben Oktober 1520. Fol. (Ex. Zürich Kantonsbibl.).

IV. Missale speziale, Wolff März 1521. Fol. (Ex. Pruntrut Collège).

V. Erasmus, Enchiridion, deutsch von Leo Jud, Curio 1521. 4o (Ex. Bas. Frey-Grynäum).

VI. Klägliche Klag wegen Doctor Luthers und Ulrich von Hutten, auch wegen der Curtisanen, ohne Ort und Jahr (Basel, Gengenbach ab 1521). 4o.

VII. Testament, neu, deutsch, Petri März 1523. 8o.

VIII. Testament, Das newe Testament klerlich, deutsch, Wolff August 1523. 4o, nicht bei Weller (Ex. Z. St.).

IX. Testament, alt, deutsch, Petri Christmond 1523. Fol.

X. Testament, Das gantzs neuw, Wolff 1523. 8o, nicht bei Weller (Ex. Z. St.).

XI. Testament, alt, deutsch, Petri 1524. 8o (Ex. Kolmar Stadtbibl.).

XII. Cicero, academicarum quæstionum liber, Curio Januar 1525. 8o.

XIII. Testament, neu, deutsch, Petri Hornung 1525. Fol.

XIV. Basler Ratsmandat, datiert 22. April 1525. »Wir Heinrich Meltinger Bürgermeister und Rath ....« Ermahnung zu Fried und Eintracht wegen aller Reden, die mehr zu Zwietracht denn Fried dienlich sind. 4o (Ex. Bas. Archiv).

XV. Oecolampad, Vom Nachtmal Beweisung ..., Wolff 1526. 8o.

XVI. Bugenhagen, Joh., Psalter wohl verdeutscht durch Martin Butzer, Petri 1526. 8o, nicht bei Weller.

XVII. Oecolampad, Form und Gestalt wie der kinder tauff usw., ohne Ort (Basel, Wolff), 1526. 8o.

XVIII. Ordnung so eine ehrsame Stadt Basel den ersten Tag Aprilis in ihrer Stadt und Landschaft fürohyn zhalten erkannt. Darinnen wie die verworffene Misbrüch mit waren Gottesdienst ersetezt ..., 1529. Fol.

XIX. Befelch eines Ersamen Rats zu Basel, alle verkünder des worts gots belangend, allein die biblische gschrifft .... Wolff 1529. Fol.

XX. Calepinus, Lexicon, Curio September 1530. Fol. (Ex. Z. St.).

XXI. Westhemer Bartholom., Collectanea troporum, Wolff März 1533. 8o.

XXII. Autores historiae ecclesiasticae, Froben und Episcopius März 1535 (Ex. Z. St.).

XXIII. Joan. Lonicerus, veteris theologi succincta in Pauli ad Romanos epistolam exegesis, Winter September 1537. 4o.

XXIV. Joannes Ruellius, Hippiatrica, veterinariae medicinae .... Walder 1537. 4o.

XXV. Herman Bodius, Unio dissidentium, Westhemer und Brylinger 1537. 8o.

XXVI. Ptolomaeus, magnae constructionis libri, Walder 1538. Fol.

XXVII. Strabo, Geograficorum libri, Walder 1539. Fol.

XXVIII. Lexicon graecum, Walder 1539. 4o.

XXIX. Ptolemaeus, Geographia universalis, editio Seb. Munsteri, Henricpetri März 1540. Fol. (Ex. Z. St.).

XXX. Galeni opera omnia, Froben und Episcopius März 1549. Fol. (Ex. Z. St.).

XXXI. Coelius Lactantius opera omnia, Henricpetri März 1563. Fol. (Ex. Z. St.).

XXXII. Henricus Ertzberg und Erasmus Klein, Disputationseinladung, 8. Februar 1564. Fol.

XXXIII. Joan Jacob Grynaeus, Chronologia brevis evangelicae historiae, Sebast. Henricpetri März 1580 (Ex. Bas. Frey-Grynäum).

XXXIV. Joh. Petrus Ronnenberger, juridische Dissertation, Brandmüller, 18. August 1676.

XXXV. Thomas Ruepprecht, juridische Disputation, Brandmüller, 25. August 1676.

XXXVI. Petrus de Lengercke, juridische Dissertation, Brandmüller, 5. Oktober 1677.

XXXVII. Josias à Rheden, juridische Dissertation, Brandmüller, 24. November 1677.

XXXVIII. Joh. Georg Mangold, philosophische Positionen, Brandmüller, 21. Dezember 1683 (Ex. Bas. Frey-Grynäum).

XXXIX. Heinrich Smit, Promotionsgratulation, König und Brandmüller, 1. Juli 1684. Fol.

XL. Erasmus Blanck, medizinische Dissertation, Brandmüller, 25. November 1701.

XLI. Joh. Heinrich Kellerus, medizinische Dissertation, Brandmüller, 3. Juni 1739.

Lyon.

XLII. Ovid, Amatoria, Seb. Gryphius 1534. 8° (Ex. Bas. Frey-Grynäum).

XLIII. Symphorianus Campegius, Cribratio medicamentorum, Gryphius 1534. 8°.

XLIV. Erasmus, familiarium colloquiorum opus, Gryphius 1538. 8° (Ex. Bas. Frey-Grynäum).

XLV. Hermogenes, de arte rhetorica praecepta, Gryphius 1538. 8° (Ex. Bas. Frey-Grynäum).

London.

XLVI. Petrus Martyr, Tractatus de sacramento Eucharistiae, ad aeneum serpentem, 1549. 4° (Ex. Z. St.).

Tübingen.

XLVII. Marius Victorinus, Servius Honoratus, optima scripta, U. Morhard 1537. 4°.

XLVIII. Joach. Camerarius, de tractandis equis ..., U. Morhard 1539. 8° (Ex. Bas. Frey-Grynäum).

Ohne Ort.

XLIX. Ulrich Krafft, der geistlich Streit (Straßburg ?), Vorrede von 1517 (Ex. Z. St.).

L. Luther, Christianissimi Doc. Martini Lutheri et Anne mundi cocti equitis galli, pro sequentibus commentariis Epistolae (Vorrede Wittenberg 1523). 8°.

Ingolstadt.

LI. Alexandreidos Galteri poetae libri decem, Alex. Weißenhorn 1541. 8°.

LII. Franciscus Zoannetus, ad principum rescripta interpretationes, A. Weißenhorn 1549. Fol.

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.



